كتاب الثقافة الجديدة 31

سامي خشبة

مسيرة نقدية

إعداد وتقديم

شعبان يوسف

هدية مجانية توزع مع مجلة الثقافة الجديدة - العدد 217 - أغسطس 2008

سامى خشبة.. مسيرة نقدية

سامى خشبة.. مسيرة نقدية

اختيار وتقديم
شعبان يوسف



كتاب الثقافة الجديدة (31)

كتاب يوزع مجانا مع مجلة الثقافة الجديدة
(عدد أغسطس 2008)

• سامى خشبة.. مسيرة نقدية
• شعبان يوسف
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2008 م
248ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• المراسلات:
باسم / رئيس التحرير
على العنوان التالى: شارع التحرير - باب اللوق - عمار استراند
القاهرة
ت: 27948236
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

يوسف، شعبان
سامى خشبة.. مسيرة نقدية
تقديم: شعبان يوسف
القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨.
مج ٢٤٨ص؛ ٢٠ سم.
تدمك ٧ ٨٤٠ ٤٣٧ ٩٧٧
المختارات العربية - تاريخ ونقد
رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٧٢١/٢٠٠٨
977-437-840-7
ديوى ٨١٤,٠٩

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف في المقام الأول.

سامى خشبة..

خَطُّ الدفاع النقديّ الأولُ فى جيل الستينيات

شعبان يوسف



ارتبط اسم سامي خشبة ـ الراحل المقيم ـ بيننا بالترجمات الرائعة لكولن ولسن وهربرت ريد وألدوس هكسلي، ثم ارتبط مرة أخرى بالكتابات الفكرية التي ظهرت في كتب من طراز: "حوار الثقافات" و"نقد الثقافة"، وغيرها من كتب أخرى، إلا أن هناك جهداً نقدياً لافتًا أنجزه الراحل المقيم، ولم تضمه كتب نقدية، وظل حبيس المجلات والصحف والدوريات، هذا الجهد اللافت والمضيء الذى أنجزه في مرحلة النضج الأساسية في حياته، لو كُتب له أن يجمع، سيعيد اكتشافنا لسامي خشبة الناقد الكبير الذى وقف بقوة خلف الستار ليدفع أبناء جيله إلى الأمام، ويبحث في قضاياهم، ويدافع عنهم، ويؤكد على الجدوى التاريخية لإنجازاتهم الإبداعية عموماً، في الشعر والقصة والرواية والمسرح، ويثبت أقدامهم، وهو يفعل ذلك وهو ليس البعيد عنهم، والذى يقف في شرفة من علٍ، بل

يكتب ويدافع ويناقش ويكتشف، وهو واحد منهم، وجندى مقاتل في معركة الوجود الأدبى التى خاضها جيل الستينيات منذ زمن بعيد، وحقق هذا الجيل لنفسه تواجداً كبيراً عبر إنجازات كبيرة، لم يكن الجيل السابق مسانداً إلا قليلاً، ولم يكن مدافعاً إلا في حدود.

وكان الجيل السابق من النقاد مثل لويس عوض وشكرى عياد ومحمد مندور - الذى رحل مبكراً - يتعامل مع الجيل الجديد بحذر، وربما بريبة، لذلك ظل جيل الستينيات واقفاً على الباب يدقه - أحياناً - برفق وبخجل، وأحياناً أخرى بقوة، وأحياناً ثالثة لاعناً الجيل السابق، بل نافياً له، وصعدت في سماء الجيل مقولة "نحن جيل بلا أساتذة"، لذلك كان لا بد أن تظهر أسماء من بين الجيل ذاته، وكان من الضرورى أن تقدم هذه الأسماء مذكرة دفاع نقدية طويلة، ومذكرات تفسيرية كثيرة، فظهر مبكراً الناقد الراحل غالى شكرى، ثم فاروق عبد القادر، وعبد الرحمن أبو عوف، وسامى خشبة، الذى بادر بإعداد ملف من أهم الملفات التى ظهرت مبكراً، وأحدث دوياً كبيراً ومهولاً، على صفحات مجلة ذات طابع يسارى، وكان عنوان الملف الذى أعده سامى خشبة - كما أعلن يوسف القعيد: "هكذا يتكلم الأدباء الشباب - شهادات واقعية"، وهو الذى ذهب بالأسئلة إلى الكتاب الشباب، وكانت الأسئلة تقول:

س١: متى قامت العلاقة بينك وبين الفن الذى تمارسه الآن، ومتى بدأت الإنتاج فيه؟.

س٢: ما هو المناخ الذى يسيطر على ممارستك لفنك من حيث:

- العلاقة بينك وبين زملائك الفنانين والأجهزة والمؤسسات

المتصلة بهذا الفن.

- العلاقة بينك وبين المجال الذى تعمل فيه سواء كان مجالاً فنياً أو غير ذلك.

- الموقف من الأجيال الفنية السابقة على جيلك وعلاقتك به.

س٣: ما هى المؤثرات الاجتماعية والفكرية والفنية التى تشارك فى إبداعك الفنى؟ وأين تقف - بهذه المؤثرات - من قضية التغيير الاجتماعى فى بلادك بشكل عام، وقضية العدوان الإسرائيلى، وقضايا العالم المعاصر؟.

وجاءت إجابات الكتاب متقاربة، بل وحادة، وظهر هذا الملف فى سبتمبر ١٩٦٩، وضم معظم الأسماء التى صنعت الظاهرة الستينية فيما بعد، مثل: مجيد طوبيا، وأحمد هاشم الشريف، ورضوى عاشور، وأمل دنقل، وعبد الحكيم قاسم، ويوسف القعيد، وحسن محسب، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وصبرى حافظ،، وفؤاد حجازى، وبدر توفيق، وسمير عبد الباقى، ويسرى خميس، وعبد العال الحمامصى، وأحمد الشيخ، وجمال الغيطانى، وسامى السلامونى وغيرهم.

ثم كانت التعليقات على هذه الشهادات متفاوتة فى التعاطف معها، وكانت دراسة سامى خشبة هى الأولى فى التعقيبات، وعنوانها: "جيلنا: النقد والحرية والمشاكل" فى ظل عناوين شبه منددة - رغم جديتها - مثل عنوان د. سهير القلماوى "ظاهرة العقاد.. لن تتكرر"، وتقول فى تعقيبها: "إن هؤلاء الشبان لا يمثلون تياراً، ولا يمكن أن يمثلوا تياراً فى هذه السن المبكرة من إنتاجهم،

وهم ـ ولا شك ـ سيدمرون أنفسهم إذا استمروا فى الثورة والسخط دون أى تخطيط لما يريدون تحقيقه بواسطة الثورة والسخط" . وهذا لويس عوض ـ أيضاً ـ يكتب فى الملف نفسه عنواناً يقول : "هذا الجيل : إعصار حقيقى أم زوبعة فى فنجان؟" . ويقول فى ثنايا التعقيب : "حاولت أن أضع يدى على بعض المعانى المحددة التى يعترض فيها الأدباء الشبان على أصحاب "القديم" أو يعبرون فيها عن دعوتهم إلى "الجديد" ، وللأسف لم أوفق إلى شىء كثير غير الاعتراض العام" . هكذا كانت الإجابات والتعقيبات.

وكان على سامى خشبة أن يقرأ أبناء جيله بحنو ورقة ودقة ومسئولية ، ويقدم ما لم يقدمه غيره ، لذلك كان تعقيبه أو دراسته درساً نقدياً بليغاً ولافتاً فى ذلك الوقت المبكر ، بل كان درساً شجاعاً ، حدد فيه ملامح الجيل العامة ، ثم الزاوية الاجتماعية التى يقف عليها أبناء الجيل ، والمناخ الفكرى السائد آنذاك . ولم يفت على سامى خشبة وهو يواجه الجيل السابق أن يوجّه بعض الانتقادات ، وهذا موقف شجاع فى ظل سموق هذه الشخصيات التى وجه لها هذه الانتقادات ، مثل طه حسين ولويس عوض ، وتوجيه صفة القصور إلى بعض إنتاجهم ويقول كما سنقرأ فى هذا الكتاب : "ورغم الجهود الكبيرة التى بذلها فنانون ومبدعون ، من نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس ، ومن توفيق الحكيم إلى ألفريد فرج وسعد الدين وهبة ، ومن حافظ إبراهيم حتى صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ، إلا أن الأعمال الإبداعية يظل تأثيرها محدوداً ـ اجتماعياً ـ بالنسبة للمناخ الفكرى الاجتماعى الذى تسيطر عليه

تيارات سلفية أو مستوردة ومطبقة بطريقة ميكانيكية" .

ولم تكن هذه الدراسة منطلقة من زاوية عاطفية، بصفة أن سامي خشبة ينتمي للجيل، ويحمل قضاياه، ويدافع عن وجوده، بل كان يتعامل مع الأمر بصفة المسئول الأول عن تغيير معنى هذا الجيل، والجدوى المستخلصة من إبداعاته، وبالتالى كان سامي خشبة في أحيان أخرى يوجّه انتقاداته لأبناء جيله، وسنلحظ ذلك في مقال له مبكر (الآداب ـ ديسمبر ١٩٦٨) ينتقد فيه مجلة "جاليرى ٦٨" ويتهمها بالشللية، ويأخذ عليها أن هيئة تحريرها هي التي تحرر المجلة من أولها إلى آخرها، ولكنه يعود ويوضح بأنه لم يقصد أن تتوقف المجلة، بل كل ما أراده هو أن تسترشد المجلة بالموضوعية، وأن تتخلص من بعض الأمراض التي كانت متفشية ـ آنذاك ـ في الحياة الثقافية، لأسباب تتعلق بالمناخ القاتم، والهواء القليل الذى يتنفسه الكتاب، ولذلك وجّه بعض سهامه إلى الرقابة التي منعت أو عوقت أو عطلت صدور المجلة، ويقول بالحرف الواحد: "ولكن أحداً لا يستطيع أن يوافق على أن تمنع الرقابة المثقفين الشباب الوطنيين، الذين يحاولون أن يبذلوا جهداً مخلصاً للتعبير عما يختلج في صدورهم، وعما يفكرون فيه بشأن الإنسانية كلها أو بشأن وطنهم وحده، بشأن الإنسان الفرد أو جموع الناس، بشأن معاناة الإنسان الوجدانية والروحية أو فرحه أو قلقه أو عذابه أو متعته.

لا يستطيع أحد أن يوافق على أن تمنع الرقابة إنساناً ما عن التعبير عن ذلك كله أو عن شيء منه في وطن حر يعيش فيه مواطنون أحرار" . ويستشهد سامي خشبة في مقاله ببعض فقرات

من بيان ٣٠ مارس.

إذن.. كان سامي خشبة ينطلق من مبادئ وأفكار ليست عاطفية بالمرة، فهو الناقد والمفسر والمدافع للجيل، ولكنه أيضاً لا يتورّع أن يوجّه بعض الملاحظات التي يمكن أن تعمل على تقويم هذا الجيل.

فجاءت كتاباتُه كلُّها فيما بعد منطلقةً من هذه الخلفية، التي تستوعب كافة المتناقضات، وتعيد طرحها مرة أخرى في صياغات نقدية رصينة.

ونلاحظ أن هذه الأساسيات ترتكز على عدة نقاط، أولها أن سامي خشبة يتمتع بنظرة وبرؤية موسوعية، فهو لا يتوقف عند العمل أو النص الإبداعي، دون أن يضعه في سياقه التاريخي، مثلما سنرى في معظم، بل في كل ما كتب، وفي أبرز ما اخترنا له من كتابات نقدية.

ثانيها: أن كل مقال أو دراسة كتبها، لا بد أن تثير قضية، وهو ما سنلحظه في هذه المختارات النقدية، حتى الرسائل التي كان يكتبها لمجلة الآداب البيروتية لم تخل من إثارة قضية تشغله، وتشغل الحياة الثقافية المصرية أو العربية.

أيضاً رسائله من "المربد" الذي كان يقام في عراق صدام، لم تكن رسائل تقريظية، أو وصلات للمديح كما قرأنا عند البعض، ولكنها كانت رسائل، ربما صادمة لأصحاب المربد ذاته؛ لأن سامي خشبة كان يتمتع بهذه الروح المسئولة والواعية والناضجة.

واخترنا ـ من بعض ما اخترنا ـ مقدمةً وحيدةً لكتاب "رحلة نحو البداية" لكولن ولسن، وفيها نلاحظ أن سامي خشبة لا ينسحق أمام

ما يترجمه ومَن يترجم له، بل يقدم رؤية واعية وشافية لكولن ولسون وطريقته ومنهجه في الترجمة، لعلها تكون مرشدة للأجيال الجديدة، وللمؤسسات الكبيرة، ومن حق الراحل الكبير على هذه المؤسسات أن تعيد نشر هذه الآثار، وأنا أتوجه بهذا المطلب إلى الدكتور جابر عصفور المسئول عن المركز القومي للترجمة، حيث إن هناك ندرة شديدة في معظم ترجمات سامي خشبة، ما عدا ما نشر في مصر، مثل رواية "الجزيرة" لألدوس هكسلي، أو "معنى الفن" لهربرت ريد، وما عدا ذلك مترجمات كولن ولسن جميعها التى نشرت في بيروت، لم يعد لها أثر في القاهرة.

انطوت المختارات التى أقدّمها فى هذا الكتاب على الدراسات التى لم تُنشر فى كتب، وأكدْتُ على الفترة التى نشط فيها خشبة فكرياً ونقدياً، خاصة عندما كان مديراً لتحرير مجلة فصول، ونائباً لرئيس تحرير مجلة إبداع، ومراسلاً لمجلة الآداب البيروتية، ثم رئيساً لتحرير مختارات فصول.

هذه الفترة التى قدّم فيها أهم دراساته النقدية التى تمثل خط الدفاع الأول النقدى عن جيل الستينيات بامتياز، وقدمت بانوراما نقدية ستضيء مرة أخرى سماء هذا الجيل الذى لا يزال يواصل إبداعاته حتى الآن.

وها هى الدراسات النقدية بين أيدينا، بعد أن جمعناها من شتى الدوريات التى ملأها الراحل الكبير سامى خشبة، وأعطاها من روحه وحياته وجهده.

فى القضايا الثقافية والنقدية



الأدب المصرى..فى عام ١٩٧٥:
هل هى بداية حقبة جديدة؟

طلبت مجلة "الطليعة" القاهرية هذا المقال من الكاتب، عن طريق المحرر المسئول عن "ملحق الأدب والفن" فيها. ونشرت المجلة المقال بعد أن حذف هذا المحرر مقدمته كلها، وعبارات وفقرات هامة منه، بحجة "طول" المقال، رغم الاتفاق مسبقا على عدم "الاختصار" إلا باستشارة الكاتب. ورفعت المجلة اسم كاتب المقالة بناء على طلبه لاستحالة إضافة المحذوف أورفع المقال كله.

ونحن هنا نستأذن "الآداب"، لنقدم المقال كاملا دون حذف.

س. خ

في حركة الزمن، ليس الحاضر وحده هو الذى يتحرك يتقدمه إلى المستقبل نحوالأمام. الماضى يتحرك. يتراجع، ويزداد على الدوام ابتعادا إلى الوراء. والمستقبل يقترب دون توقف، ويعلن دائما عن أعماقه اللانهائية فيصبح أكثر حضورا. ونحن حينما نركز أبصارنا

على الأمام إذ نخطو نحوه، فنقطع حيز المكان والزمن في أن معا، فإنما نبحث أيضا عن "ثقب" في جدار هذا الحيز، نلقى منه نظرة خاطفة إلى ما يمكن أن نلمحه من أعماق المستقبل الذى نتقدم "فيه". ولكننا أيضا نشعر بنبضات الماضى، أفراح مكاسبه أوآلام ندوبه المستكينة الحية في مكان ما من الدماغ والقلب كالمادة المشعة، المنتشرة آثارها في كل شعيرة من جهاز عصبي واع، يتحرك ويسعى دون أن يخامره وهم التحرر الكامل عن ماضيه وتاريخه.

وفي حركة الواقع، حينما يحاول الأدب رصدها، يصعب أن "يسلخ" الأديب الكاتب قطاعا واحدا ليفحصه في تمهل أوعلى حدة، ثم يظل بعد هذا على رجائه في أن يتجاوز أدبه قامة المسامرات المسلية.

في حركة الواقع المرصودة في الأدب، يكتسب الواقع صفة "الجماعة الإنسانية" : كتلة، وأفرادا متمايزين. فهى حركة تكتسب كل جوانبها في الأدب وحده صفة "الواقعية"، وتكتسبها بالأنصبة المتساوية من القدرة على الحضور والتأثير، التى تمنحها إدارة الإبداع ووعى الكاتب : هواجس النفس الباطنة، وتراث الأجداد الثقافي والأخلاقي، لا يقلان "بواقعية" عن قواعد السلوك أوقيود الوضع الاجتماعي والاقتصادى والسياسى على حركة الإنسان الاجتماعية، ولا عن الكوابح الأخلاقية على رغبات الإنسان الطبيعية، ولا عن "الأمكنة" التى تقع فيها الأحداث، ولا عن الدلالات التى اكتسبتها اللغة ـ بمفرداتها وتراكيبها وإيقاعاتها ـ عبر تاريخها الطويل حتى لحظات الإبداع الجديد، وحتى لحظة قراءته مرة أخرى.

إن الأدب المصرى الحديث، القائم على أساس نوع جديد من الحساسية النابعة من وجدان ووعى إنسان فارق بشكل كيفى - إذ فارقت حياته، وهوإنساننا البرجوازى - الجانب الأكبر من تكوينه الذوقى الموروث، وأنماطه وأساليبه التقليدية فى الشعور والتفكير والتعبير (العادى أوالفنى) وفى ممارسة العمل والعلاقات الاجتماعية وأنواع الحلم والعذاب والاسترخاء والقلق، مفارقة من البساطة والتسطح، إلى التركيب والتعقيد وتعدد الجوانب والاعماق، وهى أيضا مفارقة تعنى أن هذا الإنسان قد وصل إلى مرحلة الشعور باغتراب حقيقى، لا إزاء ثقافته الموروثة القومية وحدها، وإنما إزاء ركام الثقافات الواحدة التى تعنى نفيه أواغترابه الإنسانى مرتين..

هذا الأدب الذى لا يريد أن يكون مجرد دراسة "شاملة!!" ووضعية لـ "حالة" ما، مثلما طمح الطبيعيون التقليديون، ولا يريد أن يكون مجرد إعلان برفض العالم وهجرانه لمجرد أنه عالم منحط ومدان، أومحض بواح بالإشفاق على الذات أوالإعجاب بها لأنها سحقت أوانتصرت فى مواجهة غير عادلة مع انحطاط العالم أولأنها تمكنت من الإفلات من مثل هذه المواجهة مثلما طمح الرومانتيكيون التقليديون، ولا يريد أن يكون مجرد تعليب شاعرى لأشكال وأنماط إنسانية محددة سلفا، وإشهار لقيم العلم الاجتماعى والمعرفة الثورية أوالتضخيم الخطابى لإبطال هذه القيم أوإنشاد غنائى لفضائلهم مثلما طمح الواقعيون التقليديون" (وأرجوأن يكون مفهوما أننى أريد أن استخدم مصطلحات الطبيعيين والرومانتكيين والواقعيين فى حدود دلالتها "المصرية" التى

اكتسبتها فى الإبداع والنقد المصريين فحسب !) .. هذا الأدب ، الذى يطمح أن يتجاوز مستوى الدعوة ـ وأن تضمنها بمعنى البشارة ـ لكى يكتسب قامة الرؤية وافقها العريض ، من خلال تجسيده ـ فى العمل الأدبى ذاته ـ المثلين الأعلى الذهنى والجمالى الخاص .. أقول أن هذا الأدب ، لهذا النوع من الحساسية الجديدة ، هوالذى ينبغى أن يشد أنظارنا ونحن نتحدث عن الأدب المصرى فى عام ١٩٧٥ .. لأن هذا الحديث ، إنما يهتم فى الدرجة الأولى ، بما سيكون عليه أدبنا فى العام الجديد وأعوام أخرى تالية ، نعتقد أن ستتشكل فيها صورة بالغة الاختلاف والجدة لأدبنا "الحى" كله .

إننا لا نعتزم أن نتحدث هنا عن "أدب ١٩٧٥" المصرى ، مثلما يتحدث الاقتصادى فى نهاية السنة المالية بحساب الارباح والخسائر . فالأدب ، وألفت بوجه عام ، لا يحسبان ، ولا يقيمان ، بانتهاء السنوات أو بدايتها . ولكننا نظن أن هذا العام ، قد تجمعت فيه مجموعه محددة من الظواهر اللافتة للنظر ، سنتحدث عنها حالا ، تجعل لهذا العام بداية لحقبة جديدة للأدب المصرى : مثلما قد يكون نفس العام نقطه التحول الى حقبه جديدة من تاريخ تطور المجتمع المصرى ككل : سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، ومن تاريخ تتطور ثقافته القومية بالتالى .

* * *

لا تزعجنا حالة التوقف ةوالتجمد أو "الوخم" ـ أو حتى النكوص والارتداد فى بعض الجوانب ـ التى ترن فى الظاهر على الأجزاء الأكثر "بروزاً" من حياتنا الأدبية أمام عيوننا إذ انتقلت عاما إلى

الوراء. ما الذى يزعج من فزعات طير حركت أطرافها ريح شاذة تثار لكي توقف مؤقتا تيار التاريخ؟ إنتاجها الردىء المتخلف، وتظاهرها أحيانا بأنها المدافعة عن تراث السلف الصالح الذى تسىء استخدامه وتسىء فهمه، أو تظاهر بالتجدد "الرصين" أو بالاعتناء النقدى بنكرات الكتابة ومجاهيل الأدب الذين تحرص "فزعات الفن" على وضعهم فى صدارة أجهزتنا الثقافية بعد أن حرصت على أن يحتلوا صدارة الحياه الثقافية كلها، أو تظاهرها (الفزعات) بالموضوعية فى الاهتمام بأشباهها أو بـ"الظواهر" الجديدة... أقول أن كل هذه الشعوذات المؤقتة، الناشئة فوق تضاريس حياتنا الأدبية كرؤوس الدمى القديمة المهشمة، يصعب حقا أن تكون مصدرا للإزعاج. وإننى أرجو أن تحاول الأجهزه المسؤولة عن توزيع كتاباتها الأدبية، أن تنشر الأرقام الحقيقية، بطريقة معتمدة ـ لتوزيع ما ينشرونه من كتب النظم الردىء والروايات ومجموعات القصص والكتب "النقدية".

هناك طبعا ما يزعج.. منعا لأصحاب المواهب الحقيقية، والاحترام الصادق للنفس وللحقيقة والجمال، من الحصول على فرصتهم العادلة ـ حتى فى التساوى مع الشطار والنصاح والوجهاء وصبيانهم..الخ..الخ.. وتعطيلا بالتالى لمسيرة تطور أدبنا القومى وثقافتنا القومية تطورا لا يمكن أن يتحقق إلا على ضوء العقل النقدى الواعى والمعرفة الصحيحة والإحساس الأصيل بحقيقتنا، بكل جوانبها ومثلها العليا.

وهناك "ظرف" معين لا بد من الإشارة إليه هنا، بسبب تأثيره

الخطير ، ومشاركته فى عملية "التعطيل" تلك . لقد تضافر" تأميم" أجهزة النشر ، والتوزيع ، أو تمليكها لجهات رسمية يسيطر عليها بيروقراطيون أو موظفون أصحاب استعدادات تجارية لا ترى فارقا كيفيا بين أية سلعة وبين منتجات الثقافة ، تضافر هذا ، مع محدودية سوق الكتاب الأدبى المصرى - (محدودية بحكم الأمية السائدة من جهة ، وبحكم المنافسة القوية من جانب وسائل الاتصال الجماهيرية من جهة أخرى ، ومن جهة ثالثة بحكم الحواجز العقلية والشعوذية التى تقيمها منتجات "الثقافة" الهابطة والتجارية المستأثرة وبحماية ورعاية وسائل الاتصال الجماهيرية نفسها) ، وتضافر هذان العاملان مع "التضخم" الاقتصادى والارتفاع الفاحش فى أسعار الضروريات والكماليات ، وأكثر الكماليات ثانوية - نظرا لكل الظروف السابقة - هى بالطبع كتب الأدب الجادة والجميلة . . أقول إن كل هذه العوامل تضافرت لكى تجعل مسألة اعتماد الكاتب ، أو مجموعة الكتاب الأصلاء المبدعين على أنفسهم أوعلى مؤسسات النشر الخاصة لنشر كتبهم ، مغامرة أو تضحية مكلفة بحاجة إلى الإخلاص من نوع خاص .

ويقودنا هذا "الظرف" بالضرورة ، إلى الظواهر المحددة التى تجمعت ملامحها فى العام الماضى ، والتى تدفعنا إلى الظن بأهمية خاصة لهذا العام فى علاقته بالأعوام القادمة .

أول هذه الظواهر بداية تحول الكثيرين من كتاب "القصة القصيرة" الشبان - من جيل الستينات - إلى الرواية ، باحثين فيها عن أشكال وقوالب ومضامين ونماذج من البشر والعلاقات جديدة

"كيفيا" كلها، ويؤكدون فيها على عثورهم على أساليب التعبيرية الخاصة، وطرق استخدامهم المتميزة للغة والقوالب والتراكيب والأساليب، التي تؤكد أنهم دون معونة من أحد غالبا (سوى الاهتداء بمجموعة من الأعمال اليدوية والنقدية المحددة) من حل مشاكل فنية كثيرة قديمة، وتؤكد أيضا أنهم يطرحون مشاكلهم الفنية الخاصة الجديدة، التي يجب ان يعثروا على حلها أو أن يتركوها لحقبة لاحقة.

إنني أشير هنا إلى روايات "نجمة أغسطس" لصنع الله ابراهيم و"الطوق والإسورة" ليحيى الطاهر عبد الله، و"الزينى بركات" و"الزويل" لجمال الغيطانى، و"الخماسية" لغالب هلسا و"صدمة طائر غريب" لكمال القلش.

ولنلاحظ هنا أن "الرواية" كنوع أدبى، وبالصورة التى تظهر بها فى هذه الروايات التى ظهرت فى ذلك العام، وإن كانت قد كتبت أو بدأ التفكير فى "تجربتها" منذ سنوات ماضية قد تعود إلى أواخر الستينيات، أقول إن الرواية كنوع أدبى وبالصورة التى ظهرت بها فى تلك الروايات، لم تفقد خاصية هامة من خصائصها ـ رغم كل جوانب "التجديد" فى الأشكال والقوالب والنماذج البشرية والعلاقات وأساليب التعبير وطرق استخدام اللغة ـ وهى خاصية القدرة على تجميع عدد كبير من جزيئات حياة الجماعة الإنسانية (كتلة وأفراد متميزين) بجانبيها الحسى والمعنوى، واستخدامها كمادة خام، تتحول إلى كيان فنى، أو إلى "واقع" جديد متسامح ومصفى وخاضع للوعى النابع من إرادة الكاتب وموهبته (قدرته

على البناء والتشكيل والنسيج) ومشبع برؤية الكاتب إلى "الحقيقة" التى استمد منها مادته الخام، الأصل من أجل تجسيد المثل الأعلى الذهنى والجمالى الخاص الذى يطمح الكاتب إلى تحقيقه فى عمله. وستكون لنا عودة إلى هذه الروايات الست بالتحديد، وإلى جذورها، أو جذور لحساسية الجديدة التى تعبر عنها، من أعمال مصرية أوعربية (غالبا) وإلى أسباب هذا الازدهار الطيب للنوع الروائى.

الظاهرة الثانية، هى تراجع الدراما المسرحية عن مركز الصدارة التى احتلته حركة الإبداع الأدبى فى مصر حتى أوائل السبعينيات، وتقدم الرواية، لا القصة القصيرة، ولا الشعر، لكى تحتل مركز الصدارة. (ولنلاحظ أيضا أن الدراما السينمائية، ذات الطابع الواقعى التقليدى، والهم السياسى غالبا، أو الاجتماعى العام أحيانا، تتقدم هى الاخرى - راجع مجلة الطليعة عدد يناير ١٩٧٦ - فلم يشهد عام ١٩٧٥ من الانتاج الدرامى لمسرحى البارز سوى "برج المدابغ" لنعمان عاشور و"رسايل قاضى أشبيلية" لألفريد فرج - ونشرت فى مايو الماضى فى مجلة "البلاغ" البيروتية، ثم "رسول من قرية تميرة" لمحمود دياب.

إن ازدهار الدراما المسرحية يحتاج إلى شروط كثيرة، أولها واكثرها أهمية، سيادة موجة من التحرر الاجتماعى الحر إلى الأمان، والتحرر الفكرى المصاحب له بالضرورة "من أثينا الفلاسفة العقليين والثورة الاجتماعية، إلى انجلترا بيكون ونيوتن واندثار الإقطاع، إلى باريس الموسوعيين وازدهار البرجوازية الجديدة، إلى المانيا هيجل

وتلامذته والتحرك الديمقراطي بعد بسمارك، إلى بطرسبرج ما بعد ثورة ١٩٠٥، إلى ألمانيا ثانية في ظل جمهورية فيمار، إلى لندن، وباريس، و"خارج نيويورك" في الستينات الماضية المشتعلة بثورات الشباب ـ هذا إذا شئنا مثالا سريعا مستمدا من تاريخ الدراما المسرحية الغربية) وفي الوقت نفسه فإن ازدهار الدراما المسرحية إنما يعني أن "الأفراد" أصبحوا على استعداد للتحول إلى "جمهور"، أي للخروج من عزلتهم، ومواجهة اقترابهم عن العالم وقهره بالفهم الجماعي الذي يحققه الفعل المسرحي. إن هذا الاستعداد هو ما ينتكس الآن: الجمهور يعود إلى أصله، ويتحول إلى "أفراد" منعزلين. ولم يكن صمت كتابنا الدراميين الكبار ـ باستثناء نعمان عاشور، الكاتب المتخصص في أزمة البرجوازية الصغيرة، وألفريد فرج الذي وجد في التاريخ والتراث، وما يحتوياه من قيم إنسانية عامة وثابتة ملاذه الروحي، ومحمود دياب الوحيد الذي يجمع بين القدرة على تأليف قصته الدرامية، وبين تحقيق قامة الرؤية وتجاوز الدعوة إلى البشارة، وبين القدرة على اكتشاف قوالبه الدرامية الخاصة الجديدة، تجسيدا لمثله الأعلى الجمالي الخاص وليس انبهارا أو تقليدا لنموذج جاهز سابق ـ كما لم يكن تراجع مستوى إنتاجهم اوهجرتهم إلى الخارج سوى بداية ازمة الدراما المسرحية المصرية. فقد كان من الممكن أن تحجل محلهم أو تقف إلى جانبهم موجه من الجيل الجديد من الكتاب المسرحيين، لو أن الظروف الموضوعية كانت تفرض ازدهار الدراما المسرحية... ولكن هذا الجيل يتحول إلى الرواية، لا إلى هذه الدراما المسرحية التي يعرفون أنها لن تعتلي

منصة المسرح، فتظل ناقصة التحقق كعمل فنى لا يكتمل إلا على تلك المنصة: مثلما حدث لمسرحيات نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود دياب، تحت وطأة الاحكام الرقابية أو ألاعيب أجهزة القراءة والإدارة فى هيئة المسرح.

الظاهرة الثالثة هى الضعف البادى على حركة القصة القصيرة. لقد بدات طلائع "الحساسية الجديدة" فى هذا النوع الأدبى بالذات، لإلى جانب نوع آخر هو القصيدة الغنائية التى سنتحدث عنها حالا. هناك بالطبع قصص قصيرة، ممتازة وأصلية التجديد (أى أصيلة التعبير عما هو جديد فى الحياة العامة والباطنة لجماعتنا الإنسانية) تنشرها بعض المنابر القليلة التى استبقت لنفسها القدرة على التذوق والحكم السليم أو التقدير "الحر" وغير المتحيز إلا للصدق الفنى والجمالى. ولكن هذه القصص لا تشكل موجه من التأليف القصصى مثل تلك التى شهدتها الستينيات ـ والتى كانت رغم تزامنها مع ازدهار الدراما المسرحية وانغلاق النوع الروائى على اسماء مؤلفيه الكبيرة التقليدية ـ كانت كانها الإرهاص بمقدم الظروف الاجتماعية والسياسية التى ستعمق ظاهرة "الاغتراب المزدوج"، اغتراب إنساننا البرجوازى إزاء ثقافته الموروثة القومية التى عزله عنها "التعليم" الحديث وروافده من منتجات "الثقافة" الحديثة وعزلته عنها اكثر واكثر وسائل تغذيته الوجدانى وإمتاعه الذهنى التى تزداد هبوطا وبعدا عن حقائق حياته وعن حقائق الحياة، وإزاء ركام الثقافات الوافدة، التى يستوردها المثقفون (وظلوا يستوردونها منذ بداية عصر "نهضتنا") لا يملكون "المصفاة"

العقلية، القومية الأزمة لتمثيل ما يستوردونه واستيعابه دون خضوع له، استيعابا لصالح "قيم" الثقافة القومية وليس على حسابها. ولقد كانت موجة ازدهار القصة القصيرة المصرية فى الستينات أيضا، لأنها الارهاص بمولد الحساسية الجديدة الناتجة من ذلك الاغتراب المزدوج، حيث يتركز ازدهارها فى الرواية - لأسباب سنحاول مناقشتها بعد قليل - بينما تتراجع الدراما المسرحية إلى الوراء.

لقد امتنع يوسف إدريس وإدوارد الخراط ويوسف الشارونى عن إنتاج القصة القصيرة، ولا أقول إنهم "كفوا" عنها بعد - فربما تكون هى التى امتنعت عليهم. وباستثناء مجموعة فاروق منيب: "عابر سبيل" لا نكاد نسمع صوتا متميزا للجيل الأوسط من كتاب القصة القصيرة.

ورغم استمرار أسماء بارزة من جيل الستينات واوائل السبعينات: يحيى الطاهر عبد الله وإبراهيم اصلان ومحمد المنسى قنديل وغيرهم فى الكتابة وتحايلهم على النشر، فإن "حجم" إنتاجهم مجتمعين، وتكرارهم للحلول المحدودة التى سبق لهم اكتشافها لمشاكل نوعهم الادبى القديمة، وأخشى أن أضيف، عجزهم عن تجاوز المشاكل الفنية الجديدة التى طرحها إنتاجهم السابق: كل هذه عوامل تشترك - ناتيا - فى تحديد أفق القصه القصيرة المصرية.

ولكن القصة القصيرة، تحتاج - موضوعيا - الى حياة اجتماعية وفكرية ذات معالم واضحه وعلى قدرا من الاستقرار حتى يمكن "اجتزاء" شرائح مستقلة منها، تعبق بطعم ورائحة الكل الذى

أخذت منه وتصبح بذره له ونافذه لاكتشاف معا وتصلح مادة خاما لتجسيد المثل الأعلى الذهنى للأديب الفنان. وتحتاج القصة القصيرة ايضا، لا الى الكتاب فى المقام الاول، بل إلى الصحيفة والمجلة: ولكنها تحتاج الى الصحيفة والمجلة اللتين تنشرانها لأنها جيدة، لا بحكم الوضع المتميز لكاتبها، أو لاحتياج المنبر الذى ينشرها إلى ملء مساحة معينة من مادة مسلية من نوع مختلف.

الظاهرة الرابعة هى انحسار "الشعر" انحسارا فادحا حقا. ومن المحقق ان الشعر بالذات ـ بعد الدراما المسرحية والى جانبها ـ قد واجه عملية "تطويق" قاسية باستيلاء أرباع الموهوبين من النظامين وأصحابهم على منابر النشر، وهما الذين نصبوا أنفسهم مدافعين عن "تقاليد" الشعر العربى وتراثه، وهم أبعد ما يكونون عن قيمه الجمالية والفنية الحقيقية (هل هناك أى مجال للمقارنة بين أى واحد من هؤلاء، وبين أصغر من اختار لهم أبو تمام أو الأصبهانى أو البارودى أو أدونيس؟). ولكننا لا نظن أن هذا التطويق وحده هو السبب. ولا حتى الدوافع التى أدت الى عملية التطويق ذاتها، القديمة التقليدية، اوالجديدة الطارئة. ثمة شئ "خطأ" فى العلاقة بين الشاعر المعاصر الحقيقى وبين الفئة "القارئة" فى مصر: ربما كان راجعا الى نظام التعليم ومناهجه، أو الى التطور المستمر نحو "التجزئة" والتسطح فى التكوين العقلى والثقافى لطبقتنا المتوسطة "المتعلمة"، يقابل هذا التطور تباعد مستمر بين طبقات الشعب الأمية وشبه أمية وبين الصورة الرسمية للثقافة القومية ـ الصورة التى تصفها عقلية هذه الطبقة المتوسطة المغتربة فى وقت واحد إزاء

ثقافتها الموروثة، وازاء ثقافاتها المستوردة، والمعادية فى وقت واحد لأى معرفة حقيقية بذاتها، أو بالعالم، لأنها أصبحت "تعرف" أن "معرفة الحقيقة" والاعتراف بها، يعنيان هلاكها(!!) كل هذا يساعد أو يغذى نيلا فطريا لدى "الشاعر" - إيراد القلائل الذين يملكون الحقيقة - إلى الانعزال أيضا والدخول فى دائرة عالمه الخاص وهو بالضرورة سيكون عالمه أكثر تعقيدا من أن تستوعبه عقول الطبقات القارئة من النوع المذكور.

هل كان الإرهاص بذلك الانحسار للشاعر، والانعزال للشاعر، قبل اربعة اعوام، عندما اكتشف صلاح عبد الصبور "شجر الليل" فاشتبك معه فى صراع لم يخلص منه بعد، وعندما وقف أحمد عبد المعطى حجازى، قبل ثلاثة أعوام - عند ذكرى بطله الضائع لكى يكتب "مرثية العمر الجميل"؟ كان صلاح يرثى الشباب المولى وروحه الجسور وأشباح أيامه الجديدة، كان حجازى يدين الشباب المولى الذى انقضى مع وهم جميل لجيل باكمله فى مطلع العمر تباشير "لؤلؤة العدل" والكرامة اوالحرية الحقيقية فى متناوله، فاعلن الشاعر - لما وضع البطل وانجلى الوهم - إلا قد آن له أن يعود لقيثارته، مواصلا ملحمته وعبوره - ولم نحصل منه ولا من صلاح عبد الصبور بعدها سوى على قصائد معدودة. وفى عام ١٩٧٥ لم نحصل إلا على ديوانين لشاعر واحد هو محمد عفيفى مطر: رسوم على دفتر الليل، شهادة البكاء فى زمن الضحك. ولكننا فى عام ١٩٧٥ لم نحصل على "شعر" سوى ديوان "الشباب!" أمل دنقل: "العهد الاتى". بين رثاء الأحلام الضائعة، فى العدل والشباب، من العهد

المولى، وبين المدخل المؤدى إلى العهد المقبل، أين يقف الشعر المصرى إذن؟.

إلى أين يؤدى بنا مدخل أمل دنقل - فالسطر الأخير فى الديوان يدعونا جميعا للدخول فى عهده الاتى: فادخلوها بسلام آمنين!؟.

سندخل عالما كاملا: منذ لحظة تكوينه الاول، إلى الخاتمة التى تتضمن "رؤيا" القيامة بعد الفناء النهائى. فى هذا العالم يستحيل العدل والعقل والحرية والأمن والحب، ولا يستطيع الانسان - خالقه - أن يفلت منه ولا من العبث الذى يسوده أو من تساوى كل الاشياء فيه وضرورة فقدان الوعى عمدا حتى يمكن نسيان المأساة، والبحث عمن يبيد الاجيال القادمة حتى نجنبها مصيرا مظلما. (الاغتراب بدأ كضرورة مفروضة، ويصبح فى النهاية اختيارا!!) ومع هذا ايضا فإنه لا يقول إن هذا هو العالم الوحيد الممكن: فلمحات اليقين وسط الشكوك والسخرية، ولمحات المقاومة وسط الاستسلام الكامل، والمعنى وسط العبث المطلق والشعور الحقيقى وسط البلادة المطبقة.. كانها تؤكد أن "العهد الاتى"" يستحق المغامرة من أجله، خاصة أذا قرأنا "المدخل" مرة اخرى بعد أن ننتهى من قراءة الخاتمة. فالمدخل يؤكد أن الثائر على القهر موجود أبدا طالما ظل القهر قائما.. وأن العكس أيضا صحيح.

ولكن المشكلة الحقيقية هى أن أمل دنقل نفسه لم يضف جديدا إلى فنه وعالمه الشعريين منذ ديوانه الأول "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" قبل سبعة أعوام. لقد ازداد بالتاكيد قدره على تكثيف صوره بتركيز سطوره واستثمار قدرته على تحقيق العلاقة بين المعنى

المجرد والإيقاع الداخلى وبين الموسيقى الخارجية ـ بما فيها القوافى أحيانا ـ باقتدار. وربما يكون قد ازداد قدره على استيعاب الشكل أو القالب لخدمة الرؤية، حيث أصبح التصميم العام للديوان، والتصميم الخاص لكل قصيدة جزءا جوهريا من الرؤية العامة أو الجزئية، وحيث تتصاعد الرؤية العامة وتزداد اكتمالا مع كل قصيدة. ولكن لا إضافة حقيقية فى الرؤية ولا فى البناء. ولكن علينا ـ بعد هذا الحكم ـ أن نتساءل: إذا كان أمل هو فى الحق أقرب شعراء جيلنا إلى وجداننا وأكثرهم قربا من الناس. ربما لبساطته ومباشرته وحمله "هموم هذه الدنيا".. فهل كان يمكن أن يضيف إلى فنه الشعرى جديدا إذا لم نكن نحن ـ كلنا ـ قد أضفنا جديدا فى الحياة القائمة؟!.

* * *

إن الإجابة على ذلك السؤال هى التى يمكن أن تحدد الأسباب الغائرة لأزمة الشعر والدراما المسرحية والقصة القصيرة، وللازدهار الذى ننتظره لأدب الرواية فى السنوات القادمة. ذلك أن الرواية بمحافظتها على قدرتها على تجميع عدد كبير من جزئيات حياة الجماعة الإنسانية التى تكتب عنها ولها ما تزال هى النوع الادبى القادر على تحقيق مطالب ثلاثة فى وقت واحد: اعادة ترتيب جزئيات عالم الحقيقة المبعثرة المفككة على أسس واعية ومن الممكن الإمساك بها، وخلق عالم "مواز" لعالم الحقيقة ومختلف عنه، يتيح لعقل الانسان ووجدانه أن يعثر فيه وقتما يشاء على منطق ما يسند اليه، وتحقيق ذلك الترتيب لعالم الحقيقة وذلك الخلق للعالم الموازى

والمختلف في العزلة وعلى انفراد.. إننا بحاجة إلى أن نخلو قليلا لانفسنا، لكي نعيد ترتيب اجزاء العالم المفكك، ولكي نصوغ عالما نموذجيا يمكن القياس إليه، أو المقارنة به، أو استخلاص بعض المنطق في قانونه. والأدب الروائي وحده الآن هو الذى يستطيع أن يساعدنا ـ نحن الذين نتحول من "جمهور" إلى أفراد منعزلين ـ على التوصل إلى كل ذلك. إنه وحده لا الشعر ولا الدراما المسرحية، ولا القصة القصيرة هو ما يفي بالاحتياجات الثلاث مجتمعة. لا يشاركه في ذلك سوى السينما الاجتماعية. ولكن هذا مبحث مختلف.

لنلق إذن نظرة شاملة على الروايات الست التي تركناها من قبل: هل هناك ما يجمع حقا بينها؟.

إن الارتحال إلى أمكنة وأزمنة بعيدة اومختلفة بحثا عن يقين ضائع أو استقرار مفقود أو منطق لعالم تسوده الفوضى، سمة أساسية من سماتها جميعا.

يرتحل صنع الله ابراهيم في "نجمة اغسطس" ـ في المكان ـ إلى أسوان بناء السد العالي، والى النوبة تحت أقدام أبى سمبل أثناء "إنقاذه"، ويرتحل في الزمان عبر ذاكرته إلى الوراء، في السجن وإلى الأمام في لحظته القائمة، ويجول بين البشر المختلفين من مثقفي القاهرة بدوافعهم العملية والعاطفية المتضاربة، إلى عمل البناء وسائقي الآلات الجبارة، إلى نماذج من الرجال والنساء لغرباء (السوفييت) إلى بحارة "صندل" في البحيرة الصناعية الجديدة وركابه، إلى مهندسي الاثار المصريين والاوروبيين.. لكي يكتشف على الدوام غربته الثابته، واستحالة التواصل في عالم "يشتغل" فقط

دون وعي مع أنه جاء في البداية حاملا أسئلته عن بناء الحاضر عله يستعيد يقينا مفقودا لكي يكتشف أن مجرد "الشغل" دون وعي وفي ظل "الخوف" من نتيجة هذا الشغل ذاته ومغزاه، ليس إلا تأكيدا لاغتراب الإنسان من نتيجة عمله بالذات.

ويرتحل جمال الغيطاني في "الزيني بركات" إلى قاهرة القرن الخامس عشر فيقيم عالما كاملا بإطاره التاريخي من "البصاصين" الجواسيس، ومن العلماء والمتصوفين والتجار والمغامرين الباحثين عن الرزق، ثم يرتحل في رواية "الزويل" إلى جبال البحر الأحمر الجنوبية المصرية لكي يجد البيئة الملائمة لخلق شعب خرافي "ممكن الوجود" من البصاصين، الجواسيس المتعصبين، يتسللون - ويأتي هو من خلالهم - إلى عالم القاهرة المعاصرة الذي يستدعيه في ذاكرته وهو أسير في أيديهم ثم يعود لكي يسجله مباشرة حين يصلون هم إليه - يتجول معهم في داخله بين رجال ونساء عاديين، يدمرون أنفسهم بالعجز عن التواصل، حتى يتم دمارهم على أيدي قوة "الزويل" البصاصين، الخرافية.

ويرتحل يحيى الطاهر في "الطوق والإسورة" إلى قرية مصرية في جنوب الصعيد قبل الخمسينات وفي اوائلها، إلى عالم الاطفال المقهورين والكبار الحكماء القساة، حيث يبدو "الوضع اللا إنساني" قدرا خارجيا يتساوى أمامه الجميع، أطفالهم والكبار، وحيث لا ينتظر الجميع سوى الحزن والموت والجنون أمام أحكام اجتماعية واخلاقية خانقة.

ويرتحل كمال القلشي في "صدمة طائر غريب" إلى بيروت

وتركيا ومنهما إلى أوروبا الوسطى والجنوبية، حاملا معه مرارته وهزيمته فى الحب والحياة، يلتقى بكل انسان مرة واحدة فحسب يفرح مؤمنا ويستحلب المرارة طويلا، ويلتقى بالاصدقاء فيثرثرون كثيرا ولا يقولون شيئا، ويعود إلى مدينته (القاهرة) فى النهاية مثلما خرج منها: مثقلا بالمرارة والهزيمة وشئ من القدرة الجديدة على تحملهما كجزء أصيل من حياة فوجئ هو بأنها لم تكن عذراء طاهرة كما كان يتوهم.

أما غالب هلسا فلم يغادر القاهرة أبدا سوى إلى الإسكندرية ولكنها مدينة المغتربين الذين اختار كل منهم منفاه الخاص داخلها، أو الذين استمرأوا الظروف التى فرضت عليهم المنفى، حيث يعتزلون كل ما هو خارج ذواتهم عزلة يصنعون جدرانها بالكبرياء أو الحزن أو الفن أو المخدرات، ويتجول هو بين عالمه الخاص أو منفاه، وبين عوالمهم أو منافيهم دون أمل فى "الاستيطان" أبدا. فلا بد أن يتجسد الوطن فى إنسان آخر قادر على احتوائك ويقبل أيضا أن يحتوى داخلك، وهذا هو المستحيل لمن اختار المنفى "حالة" استيطان دائمة، سواء كان منفاه مكانيا أو بالوجدان.

* * *

نستطيع أن نتبين القيمة الوجدانية لظاهرة الارتحال المكانى والزمانى - وهى الظاهرة التى تنعكس بقوة على جماليات الروايات الست وابنتيها - إذا تذكرنا كل ما فى روايتى نجيب محفوظ الصادرتين هذا العام: "قلب الليل" و"حضرة المحترم" من ثبات الامكنة والازمنة ونمطية الأشخاص ودلالاتها الاجتماعية المسبقة

والمحدودة (حتى رغم التضمين الرمزى للمعانى العامة لأساطير : الإنسان / الرب ، الذكر / الأنثى ، الإنسان / الأم الخالقة ، موت الأم والطرد من الفردوس - فى بداية رواية "قلب الليل" ، الجزء الفاتن الوحيد من الرواية) .

لا بد أن يكون الانعكاس الأول لهذا الارتحال الدائم فى المكان والزمان هو "التفكك" الظاهر للبناء . لم تعد هناك تلك القصة ذات الخط الواحد اوالخيوط المجدولة بمنطق يبدأ مكتملا منذ السطر الأول . إن التفكك الظاهرى للعالم حقيقة قائمة لا بد أن تنعكس على المثل الأعلى الذهنى والجمالى الذى يجسده الكاتب . ولكن لا بد أيضا من إعادة تركيبه اعتمادا على "ذهن" القارئ وقدرته المكتسبة من الحياة الجديدة نفسها على اعادة تركيب أجزاء عالم الحقيقة (وهى المتراكبة أصلا ، ثم تفككها الظاهرى) من أجل استخلاص التجربة الشاملة ومعانيها الكلية .

والبناء لا يتفكك ميكانيكيا إلى أجزاء متشابهة . فليس هكذا يتفكك عالم الحقيقة . هناك الجزء حسى الذى يمكن أن يستوعبه الوصف أو السرد أو حتى الحوار . وهناك الجزء الانطباعى ، المتجسد "انفعالا" شعوريا خالصا ، حتى وإن تكون من خلال مراقبة مشهد طبيعى أو منظر لشارع مزدحم تجتاحه رياح متربة . وهناك لجزء لخيالى (المعتمد على خيال الراوى لا على أوهامه) حيث تدور المناجيات الذاتية أو تجرى تيارات الوعى أو المنولوجات الداخلية لكى تكشف ما يدور داخل عقله الشخصية الفنية فيما يتعلق بالاحداث (الظاهرة اوالمستترة) لا فيما يتعلق بمجرد - المناظر .

ولعل هذا أن يكون السبب في الحضور القوى "للمؤلف" في كل مرة. قد يكون حاضرا كمؤرخ أو باحث (الزينى بركات)، وقد يكون حاضرا كمشارك في الكشف عن الحقيقة وفي المعاناة من وطأة التجربة (الزويل)، أو كمصور يرسم لوحة هائلة يبتدعها ابتداعا رغم أنه ينتزعها من قلب الواقع الحى، ويضع توقيعه في صورة ريم دقيق لذاته بعد أن يستمد ابتداعه من تفاعله الشخصى مع حياة الجماعة الإنسانية التى يصورها (الطوق والإسورة)، وقد يكون حاضرا ببساطة، بوصفه كاتبا لذكرياته الشخصية وتجاربه وتاملاته الباطنية ويومياته ومسجلا لما يدور بذهنه (نجمة اغسطس، صدمة طائر غريب، الخماسين).

كما أن السبب نفسه هو ما يدفع إلى تلك "التلقائية" الخالية من الإحساس بالتدبير المسبق لإيجاد العالم الذى تتضمنه كل من الروايات الست. إنه عالم جاء إلى الوجود طبقا لقوانين خاصة بالوجود نفسه، ثم تخلفت في داخله قوانين حركته الجديدة. وحتى في روايتى جمال الغيطاني، حيث يبدو من التعمد القاصد إلى الارتحال في الزمان والمكان، تكشف ـ وقد وصلت إلى هذا العالم ـ أن لا عالم "في الحقيقة" سواه ـ بالنسبة إلى ما وصلنا اليه بالفعل، ثم نعود فنكشف أنه عالم يتحرك وفقا لقوانين "عادية" تماما بالنسبة لتكوينه الخاص.. فهو ليس عالما "وهميا" لا علاقة له بالحقائق التاريخية أو البشرية، إنما هو عالم "خيالي" فحسب، تجسيد لمثل أعلى ذهنى وجمالي قام في ذهن الفنان ووجدانه، مستندا إلى تجربته الخصبة في الحياة اليومية وفي التاريخ والثقافة. ولا يمكن لبديل هذا

العالم ـ هذا المثل الأعلى ذاته ـ أن يوجد، إلا اعتمادا على "الفعل" الذى تبذله وتقوم به القوى المعارضة له والقائمة أيضا فى داخله.

ولما كان عالما تلقائى الوجود، مستقلا بقوانينه كأنه ظاهرة مختلفة، فإنه يشعرنا دائما بأنه "قائم هناك". يبعده عنا اللغة المستخدمة للتعبير عنه فى تراكيبها وايقاعاتها الخاصة. وهى نفسها ـ اللغة ـ التى تفتح الطريق إلى إدراك قوانينه حتى "ندخله".

نشعر أن علينا أن نتحرك إليه، أن نبذل جهدا خاصا للخروج من مألوفنا ـ عالمنا الحقيقى المألوف، بما فيه أدبنا التقليدى الذى تبدو اعماله كامتدادات ناشئة من اضطرابات عالم الحقيقة نفسه، المهوش غير المنطقى حتى نتمكن من دخول هذا العالم الجديد.. نتحرك فى المستقبل، ويزداد العالم المألوف، الماضى، بعدا، فنحصل على النموذج الذى يمكن أن نقيس عليه وأن نقارن به عالمنا المالوف الاخذ فى التوازى. وهو النموذج الذى يمكن ايضا أن نستمد بعض المنطق من قانونه النابع من إرادة الابداع الخلاقة والقدرة على الفهم.

* * *

ولا نعتقد أن الاكتشاف الكامل لملامح (قوانين!؟) هذا النموذج، هذه الحساسية الجديدة التى تعبر عنها ما لم نطمح أن تكون حركة "روائية" كبيرة ومتصلة، لا نعتقد هذا الاكتشاف ممكنا ما لم تتكون "طبقة" أخرى على الأقل من الأعمال الروائية الجديدة وهو ما نتوقعه فى الأعوام القادمة (وهناك بالفعل ـ على ما أعلم ـ روايات منتهية أو على ـ وشك الانتهاء ـ عند إدوار الخراط ومحمد البساطى وإبراهيم اصلان وجمال الغيطانى وغالب هلسا

وغيرهم) .

إن "الطبقة" التي تكونها الروايات الست - ليست هي الطبقة الأولى، أو على الأقل أن لها جذورا قوية وقديمة ولا بد من إعادة اكتشافها في الأدب المصري: هناك روايات: خيوط العنكبوت وإبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني للمازني، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم، وصح النوم ودماء من طين ليحيى حقي والجبل والغبي لفتحي غانم والسمان والخريف والشحاذ والمرايا لنجيب محفوظ، وأحزان نوح ودم ابن يعقوب لشوقي عبد الحكيم وفساد الأمكنة لصبري موسى، وأيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم، والخوف لعبد الفتاح الجمل والأسوار لمحمد جبريل وغيرها... ويستطيع الأدب العربي المعاصر أن يمدنا بأسانيد كثيرة قوية، ربما كان بعضها أكثر أثرا وفعالية..

ورغم هذا فإن "طبقة" أخرى جديدة ستكون هي الحاسمة في استقرار هذه التربة، وخصوبتها الدائمة، لحقبة قادمة كاملة.

نشرت في مجلة الآداب البيروتية - مارس ١٩٧٥.

جيلنا: النقد والحرية والمشاكل

مثل كل الأجيال، لم يظهر جيلنا هذا فجأة، ولم يهبط من السماءو ولم تنبته أسنان التنين. ومثل كل الأجيال أيضا، تنشأ في معظمه في «حجور» أجيال سبقته: آباء وأجداد، فلم يأت بدعاً بين الأجيال، طالما أنه قد أخذ ـ وما زال يأخذ ـ ممن سبقوه ما يستطيع أن يتقبله وأن يتمثله أو يتواءم معه، وقد رفض ـ وما زال يرفض ـ ما لا يستطيع أن يجعله جزءا من كيانه العقلي والروحي المتميز والخاص.

ولكن، أمن الحقيقي أن قد أصبح لجيلنا كيان عقلي وروحي متميز وخاص؟.

تستلزم الإجابة على هذا السؤال ـ الذي يشكل في اعتقادي محور مشكلة كل جيل يشرع في الانسلاخ عن المؤثرات والعوامل التي أنتجته، ويشرع بالتالي في صنع ذاتيته الجديدة التي هي أكبر وأشمل من مجموع أو محصلة المؤثرات والعوامل ـ تستلزم الإجابة

أن ندرس أو أن نفحص على الأقل ـ كل أو أهم ما أنتجه هذا الجيل فى كل فنون التعبير والفكر.

وقد يكون لطريقة توجيه الأسئلة ودراسة الإجابات نفع فى اكتشاف قضايا هذا الجيل ومشاكله وهمومه ودراستها. ونحن لا نظن أن الهدف من إتاحة الفرصة لبعض أبنائه لكى يقولوا ما عندهم عن أنفسهم- قضاياهم ومشاكلهم وهمومهم من خلال إجاباتهم على أسئلة محدودة سلفاً ـ لا نظن أن الهدف من هذه الفرصة هو إغلاق الباب أمام كلمات غير هذا البعض، ولا أمام ما قد يجد من كلمات على شفاه من قدموا اجاباتهم بالفعل، كذلك فإننا لا نظن أنه قد تحققت الوحدة بين أبناء هذا الجيل، أو تبلورت التجمعات والتيارات الفكرية والفنية بالقدر الذى يسمح لبعض أبنائه بأن يمثلوا غيرهم. ولكن هذا لا يعنى أن ننظر إلى كل حالة على حدة ـ رغم أهمية هذه النظرة إن كانت فى حيز الإمكان ـ لأن البحث عن الملامح المشتركة للحالة الراهنة أو للصورة الموضعية لجيلنا سيكون مساهمة لا شكل فيها فى بلورة ملامحه ككل، أو تحديد ملامح تجمعاته وتياراته، علاوة على ما يؤدى إليه هذا البحث من كشف عما يختلج فى صدور جيلنا وعما يريد أن يقول.

الملامح العامة للجيل

يمكننا أن نحدد الملامح العامة لجيلنا ككل إذا نظرنا إليه من الزوايا التالية:

- الزاوية الاجتماعية، على ضوء الواقع الاجتماعى الذى يعيشه هذا الجيل مع الأجيال المعاصرة له.

- المناخ الفكرى والعقلى، الذى يشمل أساساً المؤثرات الثقافية التى أثرت على جيلنا.

- ية الإنسانية، ونقصد بها علاقة هذا الجيل بالأجيال السابقة وموقفه منها وموقفها منه.

- زاوية العمل والعلاقة بالمؤسسات ذات الصلة بنوع الإنتاج الذى يمارسه كل من أبناء هذا الجيل.

وإذا كان علينا أن ننظر من خلال هذه الزوايا، فإن علينا أن نلتزم هنا بإجابات الأصدقاء والزملاء المنشورة فى هذا المكان، رغم أننا لن نلتزم بالتعليق على «نصوص» هذه الإجابات وأن كنا سنلتزم بداهة باطارها العام وقضاياها الجوهرية المشتركة.

ونحن لن ننجو من التكرار، فالكثير من القضايا متداخل ومشتبك، وكاتب هذه السطور - كواحد من أبناء هذا الجيل (محل الفحص) قد يعجز عن الرؤية الموضوعية الكاملة، أى دون أن يكون متأثراً بشكل أو بآخر بمشكلة أو قضية، ومن مشاكل أو قضايا أو هموم جيله، إن لم يكن بها مجتمعة فى آن واحد، رغم ما تتيحه الظروف الفردية لكل منا - وآنا أتحدث عن جيلى، من قدرة على استيعاب جوانب تجربة الحياة من مستويات، ومن زوايا متعددة.

بصراحة، أريد أن اعتذر مقدماً لأصدقائى وزملائى من أبناء جيلى نفسه، أن وجدوا فيما أقول مجافاة للحقيقة، أو مجانبة لما يظنون أنه الصواب.

الزاوية الاجتماعية

بدأ جيلنا يعى الحياة من حوله منذ خمسة عشر عاما تقريباً، فى

نفس الوقت الذى واجه فيه مجتمعنا زلزالا تاريخياً تبعته زلازل كثيرة رافقتها في نفس المرحلة محاولات هائلة، ربما لم تكن مخططة أو متوقعة من أجل إعادة البناء. فقد بدأ وعى جيلنا للحياة من حوله مع سقوط الملكية وصفية الإقطاع، ثم تحقق الاستقلال الوطنى، وبدأ تمصير ثم تأميم معظم الاقتصاد الوطنى، وفى نفس الفترة واجه وطننا العدوان الثلاثى، ثم بدأ حركة البناء الجديد وما صاحبها من توسع اقتصادى ضخم مع تنوع مجالات العمل الاجتماعى، وترتب على هذا النشاط الإيجابى ـ الذى تكفلت بقيادة تنفيذه فى مجالات العمل نفسها عناصر تنتمى اجتماعياً وفكرياً إلى فئات وقيم المجتمع السابق على ١٩٥٢ ـ ترتبت على ذلك النشاط ظواهر اجتماعية سلبية لم يكن هناك مفر منها فى ظروفنا الخاصة، كظهور عناصر اجتماعية ـ قديمة وجديدة ـ داخل الجهاز الإدارى للدولة وخارجه، تحاول أن تتسلق أو أن تستفيد، بل وأن تضرب محاولات أن تتسلق أو أن تستفيد، بل وأن تضرب محاولات البناء، ونجحت هذه الفئات غالباً فى تثبيت أقدامها داخل مراكز العمل الاجتماعى فى كل المجالات، هذان الجانبان المتناقضان: تقويض القديم وبناء الجديد ومحاولات تخريبه أو استغلاله، مضافا إليهما الافتقار إلى الدليل الفكرى المحدد والعلمى للعمل الاجتماعى كله، أفقدا هذا العمل القدرة على القناع العقلى، رغم الحماس العاطفى خصوصاً بالنسبة للمثقفين من الشبان، الذين يطالبون ـ ككل المثقفين ـ بالاقتناع من خلال أبنية نظرية متماسكة من ناحية، والذين وجدوا أنفسهم خارج عملية التغيير الاجتماعى من ناحية أخرى، ربما بحكم

حداثتهم، وربما بحكم الافتقار إلى التنظيم السياسى الجماهيرى والقيادى الحقيقى والصحى القادر على استيعاب طاقاتهم والاستفادة منها اجتماعيا.

ومن ناحية أخرى، فقد ظهر جيلنا تاريخيا بعد أن تبلور عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد أن انتهت محاولات استعادة الاستقرار الاجتماعى والفكرى بالتمزقات السياسية والاجتماعية والفكرية التى تجسدت في حروب التحرير الوطنية، وانتكاسات القوى الثورية فى العالم بعد بلوغها قمة انتصارها ووحدتها سنة ١٩٥٣، وفقدان الفلسفات المستقرة منذ القرن التاسع عشر لاستقرارها - وأعنى هنا الماركسية بالذات، وهى أقوى الفلسفات النقدية التى استخدمت طاقتها النقدية ضد نفسها أحيانا - وتعاظم فلسفات جديدة تحاول إعادة تفسير الحركة الاجتماعية على ضوء موقف الإنسان الفرد وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية، هذه الفلسفات التى أجمعت على أن الفرد يعيش بالضرورة فى حالة من التمزق بين تمرده على تلك المؤسسات وبين احتياجه الاجتماعى والنفسى إليها واضطراره إلى الخضوع لها.

المناخ الفكرى

من المستحيل تاريخيا - حتى فى ظروف الثورة - أن يتخلى أى مجتمع عن ماضيه - فالماضى يعيش فى الحاضر بقدر أو بآخر من التسلط أو التأثير. إن المثقف القادم من الريف - بل وذلك الذى ولد ونشأ فى المدينة - ما زال يحمل آثارا من الثقافات البدائية التى سادت فى عصور الخرافة العقلية منذ خمسة آلاف عام، ولكن يحمل أيضا

في عقله آثاراً مختلفة من تراث الأجيال السالفة.

وقد يصدق هذا الحكم على شعوب العالم بأسره وعلى كل الأجيال وحتى على الجيل المعاصر لنا الآن في أكثر بلدان العالم تقدما.

ولكن الفارق الجوهري، هو أن أكثر هذه الشعوب المتقدمة قد اتخذت من ماضيها موقفا نقديا منذ عصر الثورة البرجوازية حتى الآن، وبالتالي فإنها تتأثر الآن بماضيها تأثراً غالباً ما يخضع لاختيارها هي الخاص، وقد أنجزت هذه المهمة النقدية الأجيال السالفة، الأمر الذي يتيح للجيل المعاصر لنا أن يختار تأثراته بحرية، أو أن يجد تقاليد الحرية الفكرية التي تكفل له بقدر أو بآخر أن يستكمل مهمة نقد الماضي والتخلص من تأثيره التلقائي والغيبي، أما نحن فإن كثيرا ما يجد أحد مفكرينا الكبار أنه من «الخطورة» الاجتماعية أن يتخذ موقفاً نقدياً من أحد «المطربين»... حتى!.

إن أعمال أجيال الكتاب والمفكرين المصريين منذ بداية القرن التاسع عشر - مثلاً - ما زالت تؤثر تأثيراً قوياً، وبشكل تراكمي وتلقائي وعيني على وضعنا العقلي العام. هناك من أبناء جيلنا من تعرفوا على «الكتاب» في روايات المنفلوطي أو شرلوك هولمز أو جورجي زيدان، وعلينا أن نلاحظ أن الأجيال السابقة علينا مباشرة - وهي التي تتلمذنا نحن على أيديها - لم تبذل حتى الآن الجهد الحقيقي الذي كان متوقعاً منها من أجل نقد كل هذا التراث لتحريرنا من تأثيره التلقائي غيبي.

لقد كتب طه حسين مثلاً، كتاباً واحداً أو كتابين يصفى فيهما جزءاً من حساب جيله مع الثقافة الجاهلية أو الشعر العباسى، وكذلك فعل العقاد وسلامة موسى وأحمد أمين، ولكنهم لم يصفوا حسابهم مع جيل «الطهطاوى أو على مبارك أو حسن المرصفى أو البارودى» أما جيل محمد مندور ولويس عوض فإنه لم يصف أى جزء من حسابه مع الأجيال السابقة عليه بإستثناء محاولة مندور بالباكرة فى «النقد المنهجى عند العرب» لويس عوض المتأخرة جداً فى «تاريخ الفكر المصرى الحديث» رغم ما ينتاب المحاولتين من جوانب القصور الواضحة. وإذا كان الجيل السابق علينا مباشرة قد حاول أن يصفى حسابه مع الأجيال السابقة عليه فإنه لم يستكمل هذه المهمة، علاوة على أنه لم يتخذ فى الغالب المواقف النقدية الصحيحة، إما تطرفاً بالرفض أو مبالغة فى القبول، وإن كان فى أحسن الحالات أفضل أن يمسك العصا من منتصفها، وبذلك فإن تأثير الأجيال السابقة على جيلنا ظل تأثيرا تراكمياً وتلقائياً فى الحقيقة، ولم يكن أبداً تأثيراً من خلال علاقة نقدية صحية ومتحررة، بل إن أعمال الكثير من أبناء تلك الأجيال قد اكتسبت نوعاً من القداسة التى لا نظن نحن الآن أنها تستحقها.

وبنفس الطريقة التراكمية والتلقائية تأثرت الاجيال السابقة علينا بشنقافات عربية قديمة، أو أجنبية قديمة ومعاصرة وكان لها تأثيرها الاجتماعى علاوة على تأثيرها العقلى. وتأثرت هذه الأجيال بتراث الفلسفة الإسلامية، ومن جانبها غير العقلى بالذات، وحين حصل جيل طه حسين وأحمد أمين والعقاد على ثقافاته البرجوازية

الغربية، نضا عن نفسه التأثير بهذا التراث، دون أن يبذل الجهد العقلى المكتوب الكافى لنقده وتقويضه من ناحية، ودون أن يجهد نفسه للبحث فى تراثنا القومى عن الجذور الإنسانية المستنيرة لكى يربط نفسه بها من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة فقد مضى يستعير من ثقافته الغربية الجديدة مناهج للبحث «العلمى» كان تطبيقه لها تطبيقا ميكانيكيا فى أفضل الأحوال، ولم يحاول أن يصوغ هذه المناهج فى صورة استمرار لتراثنا نحن العقلى المستنير. ولا ننسى أن هذا الجيل قد تراجع حتى عن مواقعه التى كان قد اكتسبها فى بدايته بعد قليل، وعاد قبل أن يبلغ السمت سريعاً لكى يتحدث بلغة السلف الصالح غالبا، واعظا ومهدداً ـ وممتلئا بالحب. وتكرر النصف الأول من هذا التاريخ تقريباً فى جيل محمد مندور ولويس عوض، أما الجيل التالى ـ وهو السابق علينا مباشرة ـ فلم يبذل من ذلك شيئاً على وجه التقريب، باستثناء محاولات قليلة وجزئية وفردية وهى محاولات مفيدة ومشكورة، ولكنها لم تقدم لنا حتى الآن بناء أو منهجاً فكرياً يمكن أن نستكمله، معهم أو من بعدهم وبينما تأثر الجيلان السابقان إما بالفكر الليبرالى البورجوازى، أو بالفكر الماركسى فقد رمضوا ينقلون تأثراتهم دون جهد كبير لخلق أبنية فكرية قومية وأصيلة، أو مضوا فى أحسن الأحوال يطبقون ما اقتبسوه، دون مراعاة لتاريخ «الظاهرة» القومية وملامحها المحلية التى كان لابد لها أن تكون لها قوانينها الخاصة التى كان من الواجب اكتشافها والعمل على هداها قبل أن تطبق عليها القوانين العامة والعملية وغير العملية. وإلى جانب الفلسفات الليبرالية

والفلسفة الماركسية، جاءتنا الوجودية أيضا وفى فترة كانت صحافتنا البرجوازية مزدهرة فيها، وتحولت الوجودية إلى تقليعة فكرية جديدة، وهذا إلى جانب استمرار تأثير العقلية السلفية المرتبطة بأكثر جوانب تراثنا الفكرى جموداً وتخلفاً ولا إنسانية.

ثقافتنا والحركة الاجتماعية

ورغم الجهود الكبيرة التى بذلها فنانون ومبدعون، من نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس، ومن توفيق الحكيم إلى ألفريد فرج وسعد الدين وهبة، ومن حافظ إبراهيم حتى صلاح عبدالصبور وأحمد حجازى، إلا أن الأعمال «الإبداعية» يظل تأثيرها محدوداً ـ اجتماعيا ـ بالنسبة للمناخ الفكرى الاجتماعى الذى تسيطر عليه تيارات سلفية أو مستوردة ومطبقة بطريقة ميكانيكية. لا ننكر أن الأجيال السابقة ـ والجيلين السابقين على وجه التحديد ـ قد بذلوا جهوداً خارقة من أجل توصيل إشعاعات ثقافتهم ومعارفهم وإبداعهم إلينا، ولكننا لا نتحدث هنا عن مثقفين يكتبون لبعضهم، وإنما لا نحب أن ننسى أننا نشأنا وسط شعب ثمانون فى المائة من أبنائه أُمِّيُّون، وغالبية النشاط الثقافى مركز فى مدينة واحدة، ومجموع «القراء» المواطنين لكل أنواع الأعمال المكتوبة لا يتجاوز ربع المليون، وبقية الملايين الثلاثين غارقون فى الخرافة والجهل والأمية، وأجهزة الإذاعة والسينما (وهى الأجهزة الأكثر جماهيرية والتى يمكن أن يتلقاها الأميون) لا تمتاز أبداً على غيرها من أجهزة التثقيف والإعلام إن لم تكن أسوأ بكثير.

ونمونا نحن عقليا فى هذا المناخ العقلى، والتراكمى، وغير

النقدى، ذى المؤثرات المتناقضة التى يقتبسها أو يتأثر بها دون أن يهضمها فى الغالب، بينما كانت الحركة السياسية والاجتماعية لوطننا تسبق حركته الثقافية والفكرية إلى إنضاج واقع قومى مستقل، مرتبط بجذور عروبته الأصيلة وغير الميتة التى أعاد اكتشافها ومضى يعمق ارتباطه الحيوى بها. كانت الحركة السياسية والاجتماعية تنمو فى تجاهلها القومى واللارأسمالى العام، ونحو تحديد الملامح وهضم المؤثرات ـ ودن ترتيب، وفى خضم تنقضات متطاحنة قاسية، وعلى غير هدى ايديولوجى فى الغالب ولكنها دائما كانت تشير برأس السهم فيها إلى الأمام، بينما كانت الحركة الثقافية التى كونتها الأجيال السالفة والسابقة علينا تستشرى وتتعاظم، دون أن تنجح إلا فى حدود ضيقة وغير مؤثرة لحداثتها وعدم ضخامة الجهود المبذول فيها، دون أن تنجح فى اكتشاف جذورها القومية، ولا فى تحديد أهدافها التى كان لا بد أن تكون كامنة فى الواقع نفسه، بل أن أكثر جوانب هذه الحركة الثقافية احتمالا للارتباط بالواقع ولتحديد الهدف أصابها التجمد العقائدى لفترة قبل أن تجرفها حركة الواقع السياسية والاجتماعية بعد انعزالها من ناحية، وقبل أن تربكها تطورات الواقع السياسى والفلسفى فى العالم كله من ناحية أخرى.

باستطاعة أبناء جيلنا أن يقولوا: نحن متأثرون بالأجيال السابقة، ولكننا لن نستطيع أن نحدد حتى الآن نوعية تأثرنا ولا مداه، وإن استطعنا أن نحدد ملامح عامة لاتجاه ذلك التأثر.

وباستطاعتنا أن نقول: نحن متأثرون بالماركسية الوجودية،

وباسـتـطـاعـة أقـلـيـة مـنـا أن تـقـول : نـحـن نـؤمن بمـبـدأ «الـفـن لـلـفن» وباستطاعة بعضنا أن يقول : نحن متأثرون بالجوانب المستنيرة من تـراثـنـا ونـحـاول أن نـعـصـرها وأن نـسـتـحـضـر جـوهـرها الـتـقـدمي والإنـسـاني، ولـكـنـنـا في الحقيقـة لن نـسـتـطيع أن نعثر على مفـكـر أو كاتب مصرى واحد استطاع أن يقدم لنا الماركسية، أو الوجودية أو «الفن للفن» أو الجانب المستنير أو الإنساني من تراثنا القومي من خلال معالجة «قومية» و«عصرية» في وقت واحد، معالجة واعية بكل جـوانـب وجـودنـا الـتـاريـخـي والحـضـارى والاجـتـمـاعـي والـعـقـلـي والسياسي في عصرنا هذا، وفي وطننا هذا.

أما في مـجـال الـسـيـاسـة، فـإننـا حين نـقـول : نـحـن ضـد الـتـفـرقـة العنصرية، وضد الاستعمار العالمي، وضد الحرب العدوانية، وضد الاستغلال، وضد الصهيونية، ومع السلام العالمي والكفاح الوطني المسلح ومع الاشتراكية والتحرر الوطني.. فسوف نجد لوطننا تراثاً «سلوكيا» مليئا بالتناقضات حقاً، ولكنه دائم الاتجاه نحو التمسك والاكتمال، صنعنا نحن وجداننا من خلال معايشته يومياً بيوم طوال السبعة عشر عاماً الماضية من أعمارنا، وهي السنوات التي بدأ وعينا الحقيقي بالحياة في بدايتها، ونما هذا الوعي عبر امتدادها.

ونكتفي في نهاية هذه النقطة بالتساؤل عن مدى تأثر هذا المناخ الفكرى بافتقارنا التاريخي للحرية الفكرية، وبظاهرة اكتفاء كل جيل بتقديم ما لديه دون أن ينجز مهمة الانسلاخ عن الأجيال السابقة لم يحقق أجدادنا مهمة التنوير ولا إلاصلاح الديني ولا الثورة الإنسانية ، ولم ينجز آباؤنا مهمة تخطيط ملامح الثقافة

القومية ولا الشخصية القومية بالتالي. ونحن نعتقد أنه من المستحيل لوطننا أن ينتج ثقافة تساهم في نعتقد وجدان البشرية وفي التعبير عن جوهر إنسانيتنا الحقيقي دون أن ننجز ما لم ينجزوه.

الزاوية الإنسانية

مثلما تتمزق العلاقات الأسرية المستقرة في المجتمع الزراعي، إذا شرع يتحول إلى التصنيع، كذلك تتمزق العلاقات بين الأجيال. فحتى فترة قريبة كانت أفضل صور العلاقات بين التلميذ والأستاذ في بلادنا هي صورة العلاقة القبلية بين الابن وأبيه، وبينما نمت الاجيال السابقة علينا في أحضان سابقيهم فقد نمونا نحن في ظل تأثير سياسي واجتماعي لمرحلة تاريخية تفرض علينا أن نفكر فيمن سبقونا بطريقة نقدية ربما اتسمت بالعنف الشديد، تعبر عن كبت الطاقات النقدية الذي عانينا طويلاً من كتبها. لقد وصف الدكتور لويس عوض الجيلين السابقين بأنهما «أجيال مستقرة» وهذا وصف صحيح تماما. فقد كان باستطاعة جيله هو على الأقل أن يقول ما معناه أن الحقيقة مكتملة وأن معرفتنا بها هي الناقصة، أما نحن فقد نمونا بعد أن أصبح في حكم اليقين أن الحقيقة أيضا ناقصة وأنها لا تسير بالحتم نحو الكمال.

نمونا بعد أن قتل نصف مليون إنسان في ليلتين دفعة واحدة، وبعد أن فقدت الأجيال السابقة مباشرة إيمانها باقتراب تحقيق الفردوس على الأرض لأن صناع الفردوس لم يكونوا كما تصورهم ذلك الجيل من الملائكة، ونمونا في ظل تصور يقول بأن التاريخ

والكلمة الشريفة كفيلين بتحقيق ذلك الفردوس لكى نكتشف قبل أن يشرعوا فى مناقشتنا كجيل أن البندقية فى قبضة المقاتل الثورى هى السبيل إلى تحقيق إنسانيه (وليس إلى تحقيق الفردوس) . ونمونا لكى نشاهد على شاشة السينما، ولكن نقرأ فى التقارير البليغة جرائم الجيل الذى كان الجيل السابق علينا ضعه فى مرتبة القديسين. ونمونا بعد أن اكتشف العلم كيفية تدمير الأرض برمتها واكتشف المادة النقيضة التى يمكن أن تدمر المادة الكونية وأن تفنيها فى نفس الوقت الذى اكتشف فيه الوسائل لضمان مستقبل أبدى للبشرية وللحضارة الإنسانية فى الكون بأسره وليس على الأرض وحدها نمونا فى عالم بالغ الضآلة والذعر رغم أنه بالغ الثراء والطموح. ولم يكن من الطبيعى أن نظل أسرى الامتنان العميق لمن سبقونا لأنهم نقلوا إلينا الكثير من المعارف الثمينة والأفكار الوضاءة وعملونا كيف نفكر وكيف تكون لنا آراؤنا الخاصة، فأغلب الظن أن ما تعلمناه منهم لم يعد يصلح لنا، ومن الواضح أنهم - أنفسهم - غير قانعين بما تعلموه، فحرى بنا أن لا نقنع بما تعلمناه منهم، وحرى بنا أن ننظر إلى ما علمونا إياه تلك النظرة النقدية التى عرفناها من خلال اقوالهم وليس من خلال ما صنعوه بالفعل.

ليست علاقتنا بهذه الأجيال إذن هى علاقة الأبناء باالاباء حسب التكوين الأسرى القبلى، وإنما هى علاقة النقيض مع نقيضة. إنها علاقة «وحدة وصراع» طالما أن الزمن جمعنا معا وأننا أبناء وطن واحد وأبناء ثقافة واحدة نشكل جميعاً تيارها المتصل.

العمل والعلاقات مع مؤسسات النشر والتوزيع

من خلال ما كتبه الزملاء الذين أجابوا على الأسئلة المطروحة ومن خلال تجربتي الشخصية يمكن أن نستشف ملامح المشاكل التالية:

الفقر المادى أو قلة الدخل بصورة عامة، الأمر الذى يستتبع الانشغال الشديد بمشاكل الرزق ومطالب الحياة اليومية، علاوة على العجز عن الحصول على المراجع والكتب ومصادر الزاد الثقافى.

العمل أو الوضع الوظيفى، فمعظمنا عمل أو ما يزال يعمل فى مجالات بعيدة عن اهتمامه، وحتى من يعمل فى الصحافة مثلاً فإنه يعانى من سيطرة الطابع الصحفى على إنتاجه، أو من تحكم العلاقات العملية على علاقته بأبناء جيله، وقليل منهم من يرى أنه استفاد من عمله الوظيفى فى إنتاجه الفنى.

وينبغى أن نلاحظ أنه نتيجة للأيديولوجية غير العلمية السائدة فى مجتمعنا، نتيجة لظروف العمل غير الإنسانية فى معظم الأحوال؛ فإننا لا نستطيع أن ننظر إلى العمل فى حد ذاته كقيمة اجتماعية أو إنسانية ثمينة.

صعوبة الحصول على الثقافة المتخصصة من ناحية، وصعوبة الوصول إلى الجمهور المتلقى من ناحية أخرى: الأولى بسبب الفقر أو عدم اهتمام الأجهزة الثقافية بتوفير مصادر تلك الثقافة بالقدر وبالتنوع الكافيين، والثانية بسبب الأمية المتفشية فى مجتمعنا وهبوط مستوى الدخول بصورة عامة وهبوط مستوى التعليم، وانفصاله عن المطالب والاحتياجات العقلية والروحية لإنسان

عصرنا، وهذه أسباب تؤدى إلى قلة الجمهور القارئ. ثم الانحدار العقلي والفكرى لأجهزة الإعلام الجماهيرية وعدم اهتمامها بوظيفة «التثقيف» وتشبثها بوظيفة «التسلية» وسيطرة عناصر بيروقراطية ومتخلفة فكرياً على مراكز القيادات المتوسط فى أجهزة النشر والتوزيع، الأمر الذى قد يؤدى إلى كثرة ما ينشر من أعمال الشباب، ولكنه يؤدى إلى اختيار أسوأ النماذج غالباً من هذه الأعمال، والنتيجة المنطقية لهذا الوضع هى هروب الموهوبين القادرين إما إلى بيروت لينشروا فيها انتاجهم، وإما إلى محاولة اقتطاع جزء من قوتهم اليومى لتمويل نشر جزء من هذا الانتاج... ويكون هذا على حساب قدرتهم الأصلية على الإنتاج.

ظاهرة الشللية التى يشكو منها جيلنا، والحق أن الأجيال السابقة هى المسئولة غالباً عن تكوين الشلل القادرة على تحقيق مصالح أفرادها ومحاربة مصالح الآخرين (وهذا هو منطق الشلة)، وعلاوة على أن الشلل القوية غالباً ما تسيطر عن طريق زعمائها على جهاز ثقافى من أجهزة الدولة، وتستخدم سلطة الدولة نفسها لحماية مصالحها، ولضرب مصالح الآخرين.

وسبب آخر للشللية وهو عدم تبلور تجمعات فكرية تستقطب نشاط المنتمين إليها وتستخلص من بينهم أكثرهم نضجا وموهبة لكى تصدرهم كوجوه ممثلة لها. ومرة ثانية نتساءل عن مقادا تأثير افتقارنا إلى الحرية الفكرية على ظاهرة الشللية، علاوة على تأثير هيمنة قيادات مختلفة فكرياً أو ضعيفة ثقافياً وفنياً على كثير من مراكز القيادات الثقافية فى أجهزة النشر ومؤسسات الثقافة القومية

، مع هيمنة اعتبارات السوق وحساب الربح والخسارة والإصرار على اعتبار الثقافة سلعة لابد من تتجيرها رغم سيادة أفكار سطحية عن حرية الفنان والإبداع الفنى. أن هذه الحرية قد لا تعنى فى مثل. هذه الظروف بالنسبة للفنانين الشبان إلا حرية أن يتخلوا عن الإنتاج الفنى، أو أن يساوموا على مثلهم العليا الفكرية والفنية لكى يضمنوا «بيع» إنتاجهم بأسعار تؤمن لهم الحد الأدنى من الحياة الكريمة، أو الإحساس بكرامة الإنتاج الفنى بحد ذاته.

نشرت فى مجلة الطليعة - سبتمبر ١٩٦٩.

"مجلة ٦٨": .. مرة أخرى

في عدد يوليو (تموز) الماضي من "الآداب" تحدثت عن "مجلة ٦٨" التي صدرت في القاهرة، ولم يكن قد صدر منها في ذلك الحين غير عددين، ثم أصدرت من بعد ذلك عدداً ثالثاً في شهر أغسطس (آب) ثم توقفت عن الصدور لأسباب أرجو أن أتمكن من توضيحها بقدر ما أملك من المعلومات، وبقدر ما أريد أن أطرح من أسئلة تزيد على المعلومات أضعافا مضاعفة.

وقد أوضحت في عدد يوليو الماضي أن "مجلة ٦٨" أصدرها عدد من المثقفين الشبان في القاهرة، وتحدثت عن بعض جوانب القصور التي أراها في تلك المجلة - من خلال العددين الأولَيْن - ويمكن أن تلخص هذه الجوانب في نقطتين:

أولاهما غلبة الطابع الشخصي على عملية عملية انتقاء مواد المجلة مما يوحي بنوع من "الشللية" القائمة على مبررات غير فكرية

والتى لا تنبع من وحدة اتجاه معين، ولا تمثل انعكاسا لمدرسة معينة، بل ولا تعبر عن حرص هيئة تحرير المجلة على تقديم مواد ذات مستوى فنى جيد فى المحل الأول، بقدر حرصها على نشر المواد التى يكتبها أعضاء هيئة تحريرها، على رداءتها الفنية أحيانا، وعلى تشتتها الفكرى بين اتجاهات أصيلة أحيانا وسطحية أو فجة فى غالب الأحيان.

وثانيهما أن هيئة تحرير المجلة قد أعلنت أن المجلة لا تمثل تيارا معينا أو مدرسة مغلقة، ولا تحاول أن تمثل تيارا أو مدرسة، ولا تنوى أن تحاول أيا من ذلك، وأنها تلتزم بأكثر من النية الطيبة بأن تحاول المشاركة فى عملية البناء الديمقراطى الاشتراكى لبلادنا، وأنها تظن أنها ستحقق تلك المحاولة إذا هى اكتفت بالتعبير عما يدور فى ضمائر الكتاب والفنانين الشبان. هذه "الشلة" من المثقفين التى لا تربطها رابطة فكرية ما، ولا يربطها أكثر من معاناة "تجارب متشابهة" اجتماعية ونفسية تختلف فيها وجهات نظرهم من حيث الاتجاه ومقدار السطحية - غالبا - والعمق - أحيانا - ثم لا تربطها بعد هذا غير العلاقات الشخصية التى لا تبدو رابطة مبدئية بأى شكل من الأشكال.

وحينما كتبت هذا الكلام لم يكن المقصود على الإطلاق أن أفضل طريق لمواجهة "مجلة ٦٨" هو "منعها" من الصدور أو إثارة المتاعب فى وجهها. على العكس، كان المقصود هو تشجيع هذه المجلة على محاولة أن تتخذ موقفا فكريا محددا وشجاعا يعبر بحق عما يختلج فى ضمائر الكتاب والمثقفين الشبان أو يحاول أن يعبر

عن ذلك. وقلت إن الحوار الفكرى الدائر الآن فى بلادنا بحاجة إلى توضيح وتحديد الاتجاهات الفكرية المشتبكة فى هذا الحوار؛ حتى يمكن أن نتفق استنادا إلى تحديد اختلافاتنا، ووضحت أن اتخاذ موقف سلبى من هذه الاتجاهات إنما يعبر عن رهبة من خوض الصراع، وإن هذه الرهبة لن تنجى أحدا من مغبة الصراع نفسه ومن نتائجه.

وقد كتب كتّاب آخرون عن "مجلة ٦٨" وهاجموها هجوما غير مبدئى، ولا يستند إلى شيء من الحقيقة. فقال أحدهم: إن "مجلة ٦٨" مجلة "استعمارية" (!)، وإنها امتداد لمجلة "حوار" التى توقفت عن الصدور بعد انكشاف علاقة منظمة الثقافة التى كانت تمولها بالمخابرات الأمريكية. وقال كاتب آخر إن "مجلة ٦٨" مؤامرة على اللغة العربية (!!)، وإن الدليل على ذلك أنها تنشر كلاما "ركيكا" يخرج على قواعد اللغة، مما "يشوه سمعة لغة الضاد"... ونحن نعتقد أننا فى غنى عن مناقشة هذا الكلام "الركيك" الذى ينطلق أوله من إحساس صبيانى بضرورة هدم الشيء المختلف أو الجديد أو المعارض، ومن إحساس صبيانى آخر بالعجز عن المواجهة الحرة والشجاعة لهذا المختلف أو الجديد أو المعارض مما يدعو إلى لجوء "العاجز" إلى الإرهاب بالاتهامات السخيفة غير العاقلة.. وينطلق آخر هذا الكلام أو ثانية من الجهل المطبق بما يعتمل فى عقول قطاعات معينة من مثقفينا وكتابنا الشباب من إحساس بالغربة واللا جدوى، ومن شعورهم - الذى لا يجادل أحد فى صدقه - بأنهم ما زالوا مهضومى الحق فى الوجود الأدبى وفى المشاركة الفعالة فى

صياغة وجدان شعبنا وعقليته.

لقد حدث بعد صدور هذا الكلام - أوله الصبياني وآخره الجاهل - أن واجهت "مجلة ٦٨" بعض المتاعب. وكانت الكتاعب الأولى متعلقة بمسألة "الرخصة" أو التصريح الذى تصدر المجلة بمقتضاه بصفة دورية. فقد انسحب مالك التصريح وترك المجلة لتواجه مصيرها، فكان أن صدر العدد الثالث دون إشارة إلى أنه "العدد الثالث" من هذه المجلة، وبعد تغيير شكلي في اسم المجلة حتى تنتفى عنها صفة "الدورية" فلا تكون بحاجة إلى ترخيص!.

ولم يصدر العدد الرابع رغم مرور شهرين على موعده، وتقول الشائعات إن الرقابة قد عطلت مواد المجلة هذه المرة بهدف منعها من الصدور، وقيل إن الدكتور ثروت عكاشة، وزير الثقافة، قد تدخل في الموضوع وطلب من الرقابة أن تفرج عن المواد، وإنه قد منح المجلة تصريحا بالصدور.. ولكن المجلة لم تصدر حتى كتابة هذه السطور..

ولا شك أن الرقابة - كوظيفة اجتماعية وسياسية - تقوم بعمل وطنى هام من أجل منع تسرب الأسرار العسكرية أو السياسية إلى العدو، وبهدف منع كل ما من شأنه أن يمس جبهتنا الداخلية أو الجبهة العربية أو جبهة الصراع ضد الاستعمار العالمى على مستوى العالم كله. ولا شك أن الرقابة التى تقوم بهذه الوظيفة إنما تقوم بعمل عظيم ونافع ومطلوب... ولكن أحدا لا يستطيع أن يوافق على أن تمنع الرقابة المثقفين الشبان الوطنيين، الذين يحاولون أن يبذلوا جهدا مخلصا للتعبير عما يختلج فى صدورهم وعما يفكرون فيه بشأن الإنسانية كلها أو بشأن معاناة الإنسان الوجدانية

والروحية أو فرحه أو قلقه أو عذابه أو متعته.. لا يستطيع أحد أن يوافق على أن تمنع الرقابة إنسانا ما عن التعبير عن ذلك كله أو عن شيء منه في وطن حر يعيش فيه مواطنون أحرار.

ونحن في غنى عن أن نقيم الدليل على أننا نعيش في وطن حر كمواطنين أحرار، ولكننا نحب أن نذكر هنا ما نص عليه بيان ٣٠ مارس، الذى طرحه المناضل جمال عبد الناصر على جماهير الشعب، ووافقنا عليه جميعا أساسا لقيام ديموقراطيتنا الاشتراكية.

ففي البند الثالث، فيما يتعلق بالخطوط الأساسية التى رأى عبد الناصر ألاّ بد للدستور من أن يحتوى عليها، يقول البيان: "أن ينص الدستور على الصلة الوثيقة بين الحرية الاجتماعية والحرية السياسية، وأن تتوفر كل الضمانات للحرية الشخصية والأمن بالنسبة لجميع المواطنين في كل الظروف، وأن تتوفر أيضا كل الضمانات لحرية التفكير، والتعبير والنشر، والرأى والبحث العلمي، والصحافة".

نحن نؤمن - كما يؤمن كل المواطنين العرب في الجمهورية العربية المتحدة - بأن هذا الكلام جد كله لا هزل فيه، ونؤمن بأن جدية هذا الكلام لا تقاس بكمية ترديده وإطلاقه في صورة ألفاظ نتفق على أهمية معانيها، ونؤمن بأنه لا مقياس لهذه الجدية إلا بالحرص على تنفيذ الكلام والإصرار على أن يتحول مضمونه إلى سلوك عملى يسلكه كل من يملك سلطة في بلادنا على مجالات الحرية الساسية والحرية الاجتماعية والأمن، وحرية التفكير والتعبير والنشر والرأى والبحث العلمى والصحافة، في الإطار الذى يدعم مصالحنا الوطنية

والقومية، ويؤكد قيمة إنسانية هذه المصالح، وهى المجالات التى نعتقد أن "مجلة ٦٨" كانت تدخل فى إطارها أو إطار إحداها أو بعضها على أقل تقدير، ونعتقد أن "مجلة ٦٨" لم تمثل انحرافا عن مبادئنا أو عن مصالحنا القومية والوطنية، ولم تكن إلا تعبيرا عن نية صادقة من أجل تدعيم هذه المبادئ.

لقد كان لنا اعتراضات على الأسلوب الذى اتخذته هيئة تحرير المجلة فى إدارتها واختيار موادها، وكانت لنا اعتراضات على الروح العامة التى تسيطر على هذه المجلة، روح اللا تحدد والسلبية، ولكن المجلة كانت تعبر عن رغبة أصيلة وحقيقية لدى هؤلاء الشبان للمشاركة العملية فى تحمّل هموم وطنهم وأشواقه، وهموم الإنسان وأشواقه فى هذا الوطن، ولم يكن لنا أو لأى إنسان أن نحاسبهم إلا على الطريقة التى اتبعوها للتعبير عن هذه الرغبة الأصيلة التى كانت طريقة تنقصها الشجاعة، والتى كان من المؤكد أنها ستكتسب ما ينقصها من خلال الوجود والاستمرار وليس من خلال العدم والتوقف.

إننا نؤمن بأن هذه الرغبة العارمة للمشاركة فى تحمل هموم وطننا ومواطنينا وأشواقهم، إنما هى رغبة تتعدى حدود المشروعية، بل ولا تقف عند حدود الحق، وإنما تصل إلى مستوى الواجب والالتزام. من واجبنا ـ قبل أن يكون من حقنا ـ نحن أبناء هذا الجيل، أن نشارك فى تحمل هموم وطننا ومواطنينا مشاركة إيجابية بالتفكير والتعبير والعمل، لأننا نشارك فى هذه الرسوم بتحمل تبعاتها ومسؤولياتها.

ونحن نتحمل هذه التبعات والمسؤوليات مؤمنين بها موقنين

بضرورتها، ولا نراها شيئا مفروضا علينا.. فما معنى أن يحرم بعضنا من المشاركة الإيجابية في تحمل هذه الهموم بالتفكير والإبداع الفني والعمل الأدبي الخلاق؟!.

إننا قد نختلف مع هذا البعض، ولكن "منعهم" من التعبير ومن نشر ما يعبرون به عن أنفسهم، إنما يعني أننا لا نريد الحرية لأنفسنا كمواطنين.. وإنما يعني أننا ننتقص من حرية وطننا لأننا ننتقص من حرية مواطنيه، وإنما يعني أننا نفضل راحة اقتناعنا بأفكار جزئية تخصنا، من بينها المستنير المتقدم، ومن بينها الغشوم المتخلف، نفضل ذلك على أن نخوض مغامرة التفكير الخلاق الشجاع والحوار الفكري الحر المبدئي من أجل الوصول إلى الأفكار الأكثر استنارة وتقدما والتخلص من الأفكار المسنبدة المتخلفة وتصحيح وجهات نظرنا وأدلة عملنا التي نصل إليها وجعلها أكثر إنسانية وعلمية على الدوام.

إن الرقابة - إذا صح أنها هي التي تسببت في عرقلة استمرار "مجلة ٦٨" - فإنها لن تشفي كتابها من سلبيتهم الفكرية أو شلليتهم بموقفها المعرقل، هذا إذا كان هذا الموقف حسن النية إلى الحد الذي يرمي معه إلى شفاء هؤلاء المثقفين الشبان من السلبية ومن الشللية.

على العكس، سيزيدهم موقف المنع سلبية وشللية، وسيزيدهم إحساسا بالغربة واللا جدوى والضياع، وساعتها قد نفقدهم فكريا إلى غير عودة. أما إذا كانت الرقابة قد اتخذت موقفها بناء على وجهة النظر القائلة بضرورة منع أنواع معينة من الفكر، بغض النظر

عن نوع هذا الفكر وسواء كان هذا الفكر محاولة على طريق الحرية والاستنارة، فإن الرقابة بهذا الشكل لا تؤذى إلا القضية التى أنشئت الرقابة نفسها من أجلها، قضية المحافظة على جبهتنا الداخلية والعربية والعالمية، وحماية وحدتها وقدرتها على التقدم.

نشرت فى مجلة الآداب - بيروت - ديسمبر ١٩٦٨.

فى الرواية والقصة القصيرة

جيل الستينيات فى الرواية المصرية
(تحقيق فى الاصول الثقافية)

البدء فى محاولة التقييم العام، الفكرى والفنى، لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة، أو الضرب الريادى - بالإبداع - فى عوالم لا نهاية لإبعادها، بأدوات جديدة وحساسية طازجة - هذا البدء فى تلك المحاولة، يكاد يكون مساويا للقول بأن "المغامرة "قد انتهت، وأنها تتحول، إن لم تكن قد تحولت حقا، إلى ظاهرة تقليدية، رسخت أصولها، واتضحت معالمها، إذ تجاوزت مرحلة التكوين. تصبح تلك المغامرة، التى استقر بأصحابها مكانهم، وألف الناس أدواتهم وحساسيتهم، مطالبة - من ناحية - بأن تحكم نفسها، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوى الأهلية، ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها، أو يتجاوزها مغامرون جدد، لا يستريحون للتقليد. ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد

الفنى أو الأدبى ، لأنه بحث سيزداد اعتماده على أدوات مؤرخ الثقافة ، وناقد تاريخها ، إذا توافرت فى لغة هذه الثقافة تلك الأدوات ، على نحو يفوق اعتماده على أدوات النقد المباشر أو التطبيقى . ولكننا نعتقد أن النقد الصحى ، والمتفاعل ، لأعمال جيل الستينات المصرى ، الروائية بوجه خاص ، وفى مجال القصة بشكل عام والشعر ، لا يقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها (وقد يكون هذا الكشف أحادى الجانب ، وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته) .

ولأننا نتعامل هنا مع ظاهرة إبداعية ، تنتمى إلى ذلك الجزء من الواقع الذى يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه ، والذى يعيد التشكيل حقا فى كل عمل إبداعى ، تشكيلا قائما على وعى خاص وحساسية فريدة وفطرة (موهبة !) قادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماسكة ـ لهذا السبب ـ الذى يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا ، وإن كان يحمل الصفتين فى آن واحد ـ لن يكون علينا ان نعزل الدوافع أو البواعث "الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية " التى حتمت ظهور جيل الستينات فى الأدب المصرى ، ثم حتمت على أفراد مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعاناتهم وحساسيتهم فى قالب روائى .

إن الأسس التى تنطلق منها ظاهرة إبداعية فنية إلى الوجود ، هى أسس ثقافية ؛ هى مكونات المعرفة وصناعة الوعى ، وهى التى تتفاعل مع أذهان المبدعين ، ومع نوع وعيهم بظروف حياتهم العامة

والشخصية، لكى تتخلق فى النهاية حساسيتهم الخاصة، أى طريقتهم فى الإدراك، وفى التعبير، وفى البناء. الأحداث والوقائع والتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وأشكال، قبل تحولها - وفى أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية، تحتاج عند المبدع إلى بناء فني. ولذلك لا نرى بابا ندخل منه إلى بحثنا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التى نبعت منها، وقامت عليها تجربة جيل الستينات الروائية.

ونحن حينما نشير "فجأة: فى السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية، لا يغيب عن بالنا أن الغالبية العظمى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا تجربتهم الإبداعية كلها بالقصة القصيرة. وبصرف النظر عن القرابة الفنية بين النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة)، وبصرف النظر أيضا عن أراء تقليدية كثيرة لا يستهان بها، نقول بان ممارسة أحد الكتاب لأحد النوعين لابد أن تفتح طريقة إلى ممارسة النوع الآخر، أو أن هذا ـ على الأقل ـ هو أقوى الاحتمالات بصرف النظر عن ذلك، فنحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة فى هذا الجيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع "الاجتماعى الثقافى "الذى أحاط بهم فى الخمسينات والستينات، كما حتمها نوع تعاملهم "السياسى "مع هذا الواقع. لقد كتبوا القصة القصيرة، لا فى بداية التجربة الإبداعية فحسب؛ تلك البداية التى تحتم دائما نوعا من التهيب إزاء المشروعات الفنية الكبيرة، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومعاناة النتيجة، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع

بداية كتابته بعامة في نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة، ومن خلال وعي يتلقى العالم الواقع مجزءا ومشتتا ومقسم البناء، ويفسره تفسيرا أحاديا (دينيا كان أو ماركسيا!) ولكنه يواجه في كل لحظة بعشرته و "لا - انتظامه "المرهق والمثير للخيال في آن واحد.

ولم يكن التفسير الأحادى، أيا كان اتجاهه، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم التلقائي للعالم كما قد يتوهم كثيرون، بل كان تبنى أى نوع من التفسيرات التي توحد العالم وترى فيه سياقا متصلا وبناء منطقيا متراكبا، تعبيرا عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتغييره، بإجباره على أن يلم شتات التجارب المبعثرة، واللحظات المنتزعة من أى سياق، لكي يصبح مفهوما قابلا لان يحاط به، ولان يدفع - من ثم - إلى التغير. ولم يكن ذلك التوق متعسفا أو ذاتيا؛ فقد كان العالم من حولهم لا يكف عن الادعاء بأنه سياق متصل، وبناء منطقي متراكب، وأنه "يجرى تغييره "بإرادة واعية، ووفقا لتصور عقلاني يعى حاجاته من المعرفة، والعدل، والحرية، والجمال. لقد "علمه "العالم/ الواقع حلمهم وغرسه فيهم. ثم اكتشفوا منذ أوائل الستينات على الأقل، إن ما تعلموه كان "الضرورة "التي ينبغي أن تكون، ثم لم تكن.

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتغييره، الذى غرسه في جيل الستينات المصرى مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتها، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملا "سياسيا"، يطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم/ الموضوع، والى

إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة، ومستقبل طرفيها. ولا أغالى إذا قلت أن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع، هو في جوهره تعامل "ملحمى"، لابد أن يسفر عن كتابة الرواية، بخاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية بما ترديه من العالم وما ترديه له منذ البدء.

هكذا نجد أن هذا الجيل، الذى ظل حتى ابتداء عقد الستينات تقريبا، منشغلا بالقصة القصيرة، محاولا التجديد فيها، والتعبير عن مشاغله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع، وعن طموحه فى العالم وللعالم معه، من خلالها، حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعى لـ"النفس القصير" الذى اتهم به هذا الجيل فى البداية ضمن ما اتهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر تفكيرا "روائيا" منذ بدايات عقد الستينات تقريبا(١)، مستخلصا من نظرته المحدودة، ومن تجاربه المجزأة مع عالم بدا له ممزقا فاقد المنطق، ومتناقضا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك.

كان بوسع النقاد، أو مؤرخى الأدب، أن يعثروا فى أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين، على المصدر الاساسى للتأثير الفكرى، واضحا أو فى حالته "الأصلية" تقريبا؛ فهكذا عثر النقاد على موقف الارستقراطي المستنير، ممزوجا بتحرر البورجوازى الجديد، وانبهار تلميذ فلاسفة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين، عند محمد حسنين هيكل، وعثروا على موقف البورجوازى الليبرالى القومى الصغير، ممتزجا بأقدار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية والماركسية، والمادية الفجة عند نجيب محفوظ حتى "الثلاثية".. ثم

امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأقدار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العضوية للتاريخ، مع قدر من اليأس إزاء فكرة "التقدم"، مازجة العبث مرة، واليقين من الحتم - الميتافيزيقى أو التاريخى - مرة أخرى، مع نزوع وطنى ثابت، وإيمان - كإيمان العجائز - بضرورة الإصلاح، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد). ممتزجة بشعبية فنية، وبنزوع فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قيم الماضى، عند يحيى حقى، ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة، المشابهة أو المخالفة، الأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المازنى أو توفيق الحكيم.

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة أيديولوجيا وجماليا) لكتاب الجيل الستينات المصرى، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - فى إطار مقال واحد. والأسباب تكاد تكون بديهية.

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التى شاركت فى صنع فكر هذا الجيل وحساسيته (من جانبيها الايديولوجى والجمالى) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم فى مصر والعالم العربى، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية، من فلسفة وفكر سياسى وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية.

والسبب الثانى هو تشابك كل تلك المؤثرات، المباشرة وغير المباشرة، الاجتماعية والعقلية، وتفاعلها الدائم مع رغبتين

متلاحمتين، نبعتا دون شك عن أجيال سابقة من الأدباء المصريين، ولكنهما بلغتا مستوى من النضج الواضح عند أدباء جيل الستينات، رغبة فى تحليل الواقع المعيش والثقافات السائدة - المحلية والواردة - فى ضوء الفهم النابع من الاجتهاد الخاص لكل واحد منهم فى ضوء إدراكه لتجاريه الاجتماعية والذهنية، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى. فحينما كان جيل الستينات قد بدأ يدرك ذاته، ويكتشف تفكيره "الروائى "من خلال تعامله الملحمى مع العالم/ الواقع، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد فقدت قابليتها للتصديق، وفقدت بريقها القديم، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا)، وحمل "تراث الآباء "ونتائج التجارب الشخصية.

والسبب الثالث، هو ضعف تأثير أى فلسفة (أقصد: نظاما فلسفيا متكاملا) لا تقترن بتجربة سياسية أو ممارسة تطبيقية عملية، تصلح لترشيد التعامل مع العالم/ الواقع. فما الحاجة إلى أى نظام فلسفى تأملى فى عالم ممزق لا منطق له، يطالب "أبطاله "بأن يوجدوه وأن يعيدوا إليه عقله، أو فى عالم مقلوب وظالم يسعى أبطاله إلى تعديل وضعه وإقامة العدل فيه ؟!.

فإذا حسبنا أن جيل الستينات قد حمل نصيبه مما وصل إليه من تراث آبائه، ومما حصله من تجارب شخصية، ثم تذكرنا أن هذا الجيل نشأ أساسا فى غيبة الممارسة الليبرالية السياسية فى مجتمعه، وفى ظل عملية التخلص السطحية من "قيود "الماضى وقوالبه، ومحاولة نسيان التراث على الرغم من الغوص المستمر والخفى فى طينة هذا التراث،

وبنفس الأسلوب التقليدى، وتذكرنا أن هذا الجيل نشا فى أثناء مرحلة "تأميم "الصراع الاجتماعى على الرغم من الاعتراف اللفظى بان هذا الصراع بديهى وأنه لا يمكن تجنبه، وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ أيضا فى ظل التقلب بين النزعات الوطنية / المصرية، والعربية، والإسلامية فى حين كان مطالبا طوال الوقت بانتظار جنة أرضية يقال له أنها وشيكة الظهور وإن كان القائلون بها لا يفتأون يؤجلون موعد الظهور وينتحلون لذلك الأعذار؛ وأن هذا الجيل قد نشأ كذلك فى ظل إدانة كل ماض قريب، سياسيا، بكل اتجاهاته التى تورطت فيه أو التى حاربته أو التى تجاهلته، كما انه وجد نفسه مطالبا - بوصفه أول جيل عاش صباه كاملا فى ظل المجتمع الجديد، منتظرا تلك الجنة الموعودة المؤجلة - بالاقتداء بـ "جدية "أبناء الجيل الماضى الذى لا يلقى إلا التمجيد المطلق أو الإدانة المطلقة، وبالحذر من تقليد أساليب الحياة الغربية، مع مطالبته باستيعاب علوم الغرب وأساليبه فى الإدارة والإنتاج والإبداع، دون ان تكون ثمة جدوى اجتماعية واضحة من التعليم والاستيعاب مع إجداب الوعى واستحالة استقرار معنى للانتماء إلى آية أيديولوجية "رسمية أو معارضة" . . .

إذا تذكرنا يلك الملامح المتناقضة المتضاربة، لاقتربنا شيئا ما من تصور "المناخ "الاجتماعى الثقافى العام الذى نشأت فيه وتطورت مواقف أبناء هذا الجيل الفكرية، وحاجتهم إلى التعامل المستقل، اعتمادا على قدراتهم الخاصة، مع العالم / الواقع ذلك التعامل "الملحمى "الذى حتم ظهور رواياتهم، أو ملاحمهم التى يصبحون هم أبطالها.

ولكن المكونات العقلية (الفكرية ـ الثقافية) لذلك المناخ، لم تكن اقل تناقضا، بل بلغت حدا من التشوش لا ضابط له في الغالب. وأسرع إلى القول بأن الضابط المفتقد كان الفكر النقدى المسموع والمؤثر.

لقد بدأ جيلنا حياته الواعية، ونشاطه الإبداعى، وسط مجموعة متعارضة من أقطاب التكوين العقلى لهذا العالم/ الواقع.

الدين الرسمي، والدين السائد:

الرسمى سنى محافظ، معلب ومحفوظ أو متباعد فى ترفع عن مشكلات العصر الكبرى وقضاياه، ولكنه لا يبخل بفتوى صريحة - إذا طلبت منه حول القضايا: تداخل حرية الفرد وحرية الجماعة؛ وتقابل مطلب العدل مع مطلب الحرية؛ وما هية الكون وحقيقته فى عصر الفيزيقا النووية والرياضيات النسبية؛ وحقيقة التاريخ فى عصر فلسفات الصراع الحضارى و القومى والطبقى؛ ومسئولية الإنسان الفرد إذا كان وعيه، وعمله، يصنعان دون اختيار ومسئولية؛ وحقيقة الجنس والإرادة فى عصر يقال فيه ان الدافع الجنسى، أو إرادة الحياة، أو كليهما، يحركان الحياة البشرية دون شريك..

أما الدين السائد، أو "التدين "على الطريقة الشعبية، فلا ترفع فيه عن حقيقة معيشة، ولا وعى له - فى الوقت نفسه - بما يتجاوز العيش اليومى المباشر فى القرية والحارة. وهو فى المكاتب والمصانع والجامعات يتعايش - فى داخل عقل الإنسان الواحد - مع شذرات من أنواع شتى من الوعى، متماشية مع جوهره أو متناقضة معه، ولكنه يتعايش معها فحسب: لا يحتك بها ولا يتعامل معها إلا إذا

تعرضت لجوهر الإيمان بوجه خاص؛ فحينئذ يرفضها، فجأة ودون نقاش.

النزعة الفلسفية:

النزعة السائدة بين المثقفين التقليديين من جيلي الأجداد والآباء، هي نزعة الاحتماء بالماضي الذهبي في مواجهة طغيان "الغزو الفكري - الثقافي - الحضاري "القادم من الغرب. وهي نزعة الذعر من "الأجنبي"، الممتزج بالكراهية له والاستعلاء عليه في نفس الوقت. وهي نزعة أصابت جيلا بأكمله أو جيلين، وكان ذلك تقدما، فقد كانت تلك النزعة تسيطر على المجتمع المصري في القرن الأسبق، حتى عالجها، أو ردعها، "الغزو "الفعلي والالتحام، واكتشاف إمكانية الاستفادة من الفزع دون خسران الذات القومية، ودون الذوبان في ثقافة الغزاة. وإذا كانت هذه النزعة لم تجد لها منذ الخمسينات ممثلين أقوياء على المستوى الفكري، فان جيل الستينات قد واجه ما يشبه "الحملة المنظمة "من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية، للترويج للنزعة السلفية وتقديمها بوصفها المنبع الأصلي للفكر "الرسمي "ولم يكن من الممكن لتلك الحملة أن تكسب عقول مثقفي الستينيات، فضلا عن المبدعين والأدباء، ولكنها، لنجاحها الجماهيري على الأقل، نجحت في إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف، وبمحاولة اكتشاف علاقتهم الحقيقية بتلك الثقافة في تجلياتها الواقعية، وفي الصور التي تتجسد بها في قيم حياة الآباء والأجداد، وسلوكهم العقيدي وأحكامهم الأخلاقية.

هكذا جاءت الخلفية "الثقافية / الاجتماعية "لبطل رواية "أيام

الإنسان السبعة "لعبد الحكيم قاسم، متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية في الريف، لا بوصفها أيديولوجية أو عقيدة، ولكن بوصفها نوعا من "تنظيم الحياة "ينتمي إلى عصر يتلاشى؛ وجاءت الخلفية الفكرية / الاجتماعية لرواية "الزيني بركات "لجمال الغيطاني، متكونة من ظاهرة النمو السرطاني لمراكز القوة الخفية في بناء السلطة التقليدى "على الطريقة الشرقية "؛ وتكونت الخلفية الفكرية لرواية "الطوق والإسورة "ليحيى الطاهر عبد الله، من ظاهرة القيم الخلقية الموروثة التي تتحكم في الحياة، بصرف النظر عن "الإرادة "الفعلية لمن يطبقونها.

الفكر السياسى

سنلتقي هنا، بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكريين لجيل الستينات أهمية وغزارة، وأكثرها تفاعلا مع إبداعهم الروائى بوجه خاص، الذى انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين مبدعي الستينات الأدباء، وعالمهم الواقع. من خلال الفكر السياسى بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه. لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه، وما يستخدمه في التعامل الذهني مع عالمه من "فلسفة"، لا يضارعه في ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعي الأجيال السابقة، ولعدد آخر من ترجمات الأعمال الإبداعية الأجنبية، ثم الكتابات والترجمات النقدية المتميزة لعدد محدود آخر من نقاد هذه الأجيال نفسها. ولا نغالى إذا قلنا أن تأثير أى مصدر آخر - غير الفكر السياسى - كان يعود فينصب في مجرى الفكر السياسى، متحولا كذلك إلى رافد جديد للفكر السياسى

نفسه. إن التأثير "الجمالي "أو الفني، أو التأثير الأيديولوجي لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ "أولاد حارتنا "عام ١٩٥٩)؛ أو لكتابات لويس عوض و شكري عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل النقدية، سواء في أصول النظريات النقدية، أو في التراث، أو في النقد التطبيقي؛ أو كتابات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم في اكتشاف الأدب الشعبي؛ أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهيمنجواي وشتاينبك وفوكنر ومورافيا وكتاب مسرح العبث؛ أو لأفلام مخرجي "الموجة الجديدة "الفرنسيين السينمائية.. .إلخ .. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفني) إلا من خلال تعامل جيل الستينات مع هذه الأعمال "الأدبية "تعاملا سياسيا أولا؛ فقد كان التجديد الجمالي أو الفني، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم/ الواقع - إعادة المنطق والنظام إلى لا معقوليته وفوضاه - وفي تجديده بعد ذلك.

ولكن هذا لا يعني أن "الفكر السياسي "نفسه كان منطقيا، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماسك الأركان، بل العكس؛ فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة أيضا، فهما "سياسيا "وتوجيهها في أذهان الجيل لخدمة "وعيهم السياسي"، كلن ذلك الاحتياج دليلا أخر على "فوضى "الفكر السياسي نفسه، وعجزه عن تفسير العالم، فضلا عن تغييره.

في الموضوع "القومي "انقسم الفكر السياسي - أحيانا عند المفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة إلى المصرية،

والدعوة إلى العروبة، والدعوة إلى "الأفريقية" ، أو الدعوة إلى العالمية. ولم تكن كل "دعوة "قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه؛ فالمصرية موزعة بين تصور لجذور فرعونية، أو عربية أو إسلامية أو غربية، والعروبة موزعة بين مفهوم دينى ومفهوم لغوى تاريخى ومفهوم مادى (لغوى تاريخى اقتصادى)، والإسلامية موزعة بين مفهوم دينى ومفهوم حضارى، وكلا المفهومين موزعان بين نزعات سلفية وتجديدية، قومية (عربية) ولا قومية.

وفى الموضوع الحضارى، انقسم الفكر السياسى، بين "الأصالة والمعاصرة" ؛ وبين إعادة اكتشاف الذات فى التراث وحده، وتجديد الذات بالاتجاه غربا حيث نبع التقدم والاستنارة؛ وكل ذلك دوت تحديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه. لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين "هواة" يكتبون للصحافة أساسا، ويكتبون فى موضوعات شتى، دون سند من بناء فلسفى مستقل وواضح.

وفى الموضوع الاجتماعى انقسم الفكر السياسى بين الدعوة للديمقراطية، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط فى إطار ديكتاتورية مستنيرة، والاشتراكية الإسلامية، والاشتراكية الديمقراطية، والماركسية، و"اشتراكيتنا" هذه - سلبا - بما "ليست عليه"، دون قدرة على تحديدها إيجابيا بما هى عليه فى الواقع أو تكونه.

وفى ظل تلك الفوضى وذلك "اللا تحدد"، أصبح الفكر السياسى المترجم، أو الوارد من المشرق العربى بوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقالى مشتت المصادر، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف - هو المصدر للتعليم الأساسى. ومن خلال الفكر

المترجم. تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والحضارة، مصوغة غالبا في ضوء التجربة التاريخية للغرب باستنارة متفتحة أو بتعصب منغلق، وعلى فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقلي والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو اللغوي - حيث تدخل هذه الفلسفات في نسيج الفكر السياسي - ومن ثم "المواقف" السياسية العملية في كل ميدان، فيزداد بذلك التناقض بين ما يتعلمه جيل الستينيات من "فكر" عملي، والمواقف التي تتحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعيشونه.

الاتجاه الماركسي

ومنذ بداية الستينات، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي - الذي يستمده من نجاحه في إحداث التغيير الثوري في بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضى يفقد بريقه باستمرار تجاوز العالم والواقع لتحليلاته، وباستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف انعزاله عن الواقع وأخطائه في تحليله، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبين منطلقاته.. دون جدوى. وبلغت مأساة غربة هذا الاتجاه ذروتها حينما امسك بعبارات محدودة (قالها الفيلسوف الماركسي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج "جدلية علمية" استنادا إلى فلسفة ابن رشد، وإنتاج "مادة تاريخية" استنادا إلى فكر ابن خلدون، فكأنما أيقظت هذه العبارات في هذا الاتجاه عقلا غائبا لبعض الوقت، ولكن دون جدوى .

ومع عجز هذا الاتجاه عن تقديم "فلسفة" نسقية متكاملة قومية الطابع، ازداد أيضا عجزه عن إبداع "نقد" يتحول إلى جزء أصيل من

الظاهرة الثقافية، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية، أو بتحليل "مفرداتها" - وهى الأعمال الأدبية والفنية نفسها - التحليل القادر على دمج نفسه فى الظاهرة الكلية، وعلى دفع الظاهرة نفسها - فى الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصيل والحقيقى.

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التى قدمها هذا الاتجاه فى عقد الستينات تكشف عن تخلف الغالبية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه؛ ذلك التطور الذى لحق منهجهم نفسه فى العالم الخارجى، شرقه وغربه، فى حيت اكتفت هذه الغالبية الساحقة بالتحليل الطبقى العام - السياسى الاقتصادى غالبا - للأعمال المنفردة. الأمر الذى ضاعف من عزلة هذا الاتجاه ومن عجزه، حتى أصيب بما يشبه الضمور الكامل.

وبالرغم من العلاقة الملحمية التى قامت بين جيل الستينيات وعالمه (علاقة الأبطال المنفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بقدراتهم الذاتية، التى أدت إلى وضع هذا الجيل بالضرورة "على يسار" الواقع الاجتماعى والظاهرة الثقافية)، فإن الخلافات بين هذا الجيل وبين الاتجاه الماركسى لا تقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم / الواقع، الاجتماعى والثقافى.

كانت نزعتهم اليسارية - أو "أصبحت" بالنسبة لعدد منهم - نزعة "تلقائية" تكسب وعيها وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومتعدد الجنبات وطويل المدى مع "كل" ما يغزو عقولهم ووجداناتهم من تجارب. وكانت الهزيمة فى ال١٩٦٧ هى ذروة تلك "التجارب دون جدال"، فى حين كان نزوع الاتجاه الماركسى إلى

اليسار نزوعا "منطقيا"، يفرض نفسه "ذهنيا" قبل "خوض التجربة"، وبصرف النظر عنها. وبينما تحول النزوع اليسارى "التلقائى" إلى نزوع أصيل وفعال وعملية مطردة النمو، متعددة التجليات، تحول النزوع اليسارى الذهنى إما الى تبرير للعالم / والواقع، أو خلاف "ذاتى" معه، يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة، ودون مبرر واقعى واضح، وغالبا دون شروط، وهى عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين، تؤدى بالضرورة إلى تزايد الفجوة بين النزعتين، لا إلى سدها كما يتوهم كثيرون.

الاتجاه الوجودى

برز هذا الاتجاه فى الجامعة، فى الأربعينيات وأوائل العقد التالى، وارتفع صوته بالصحافة فى الخمسينيات، ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقى فى مثقفى جيل الستينيات إلا من خلال الترجمات البيروتية لأعمال سارتر، ثم الترجمات القاهرية لأعمال ألبير كامى. ولكن هذا التأثير لم يكن مشابها فى شئ لتأثير نفس الاتجاه الأوروبى الغربى. وقد يكون ضروريا أن نسبق نتائج هذا التحليل فنقول إن غزارة الترجمات "الروائية" من أعمال الكتاب الموجودين كانت تعكس - فى الحساسية المحلية "لجيل الستينيات - جانبا من نفس تلك العلاقة الملحمية مع العالم / الواقع. لم يكن الغثيان ولا الضجر ولا الهروب والتملص ولا البحث عن مبرر للموت. هى المعانى التى منحت لتلك الروايات تأثيرها الفكرى والجمالى فى كتاب الرواية من جيل الستينيات. بل كان المعنى الأساسى هو تفرد رجال عاديين مطحونين فى مواجهة عالم لم يعد احتماله ممكنا. ولا

الإفلات منه متاحا، ولا شاعرية فيه ولا فى التعامل معه؛ فلم يعد يملك - أيضا - التعبير عن العلاقة تعبيرا "انفعاليا" من أى نوع. إنها علاقة تصادمية تخلو من الدراما - وتخلو من التراجيديا بشكل خاص ولكنها لا تخلو من تبادل المسئولية بين طرفيها: العالم / الموضوع، والبطل / الذات .

ولنا هنا أن نذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى "تلك الرائحة"، وكل قصص إبراهيم أصلان (مجموعة "بحيرة المساء") حتى روايته التى لم تنشر بعد (مالك الحزين) التى كتبها فى أقل من عشر سنوات، ورواية عبد الفتاح الجمل الوحيدة "الخوف"، وقصة جمال الغيطانى الطويلة المشهورة "أوراق شاب عاش منذ ألف عام"، ورواية محمد يوسف القعيد الأولى "الحداد"، لكى نتذكر المسافة التى تفصل دائما بين التعبير وبين موضوعه، لكى يفرغ الموقف الحاد من الانفعال؛ ولكى تتخذ صورة العالم وضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صفاتهما الموضوعية، غير الدرامية، ولكى يتجلى المعنى دائما من الموقف، لا من السرد أو التأمل، ولا من المواجهة، ثم لكى نتذكر ذلك الحضور الدائم البارز للشخصيات وتجاربها، حضورا اقتضى إلغاء كل الحواشى الأدبية للتركيز على الشخص فى الموقف، كأنك تتعامل مع عمل نحتى أتيح له أن يتحرك فى فراغ يصنعه بنفسه فيلونه بلونه الخاص، ويملأه كله بكيانه وحده، ومع ذلك فان إحساس الشخصية لا يتركز أبدا على ذاتها (حتى فى "تلك الرائحة" التى تحكى تجربة ضياع ذاتية، ومحاولة لاستعادة الماضى بمقاومة الضياع) وإنما يتركز على العالم / الواقع؛ على

"الموضوع" الاجتماعى، تركيزا معناه تبادل حمل المسئولية ورؤية الذات فى مكانها الصحيح - وفى مأزقها - إزاء ذلك العالم.

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة فى مجال التعبير "الماركسى"، فإنها لا يمكن - بنفس القدر - أن تعتبر أعمالا تنطلق من رؤية وجودية.

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشى التدريجى لدور الفكر الماركسى حافزا من حوافز اتجاه جيل الستينات إلى كتابة الرواية، فان التعاظم المفاجئ لدور الاتجاه الوجودى كان أيضا حافزا إلى كتابة الرواية عندهم، وكانت العمليتان - انسحاب الماركسية من موقع التأثير عليهم، واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم - سببا قويا واحدا لتأجيل ظهور كاتب درامى قوى له نفس حساسيتهم حتى الآن.

ولنعد الآن إلى سياقنا الأصلى الذى سبقناه، فنكشف ان التيار الوجودى لم يؤثر بكتاباته الفلسفية، بل بكتاباته الأدبية، الإبداعية والنقدية والتأملية، ولم يكن من الممكن للفلسفية الوجودية بكل تجريديتها ومصطلحاتها التى تتطلب معرفة "محترفين" بأحوالها ومصادرها، وبكل نزوعها إلى التأمل وتحويل الواقع إلى مظاهر تصور المرأة بلا أبعاد .. لم يكن يمكنها أن تتفاعل مع وجدان جيل غارق فى هموم عالمه إلى أذنيه. ولعل التناقض المشهور بين قوة الحضور الإنسانى - للشخصيات وللتجارب الإنسانية معا - فى الأدب الوجودى، وبين تلاشى هذا الحضور كلية فى الفلسفة الوجودية (حضور التاريخ فى الأدب، وتلاشيه أو اختفائه فى

الفلسفة) - لعل هذا التناقض هو ما يفسر انجذاب جيل الستينيات إلى قراءة الأدب الوجودى والتأثر به، دون أن يكونوا هم أنفسهم "وجوديين"، بل يعرفون انهم يقفون ضد الفلسفة التى يفترض أن هذا الأدب كتب لكى يثبتها، فتناقض معها. لقد رأوا فى هذا الأدب تعبيرا حسيا عن الواقع، ولكنه حس فاتر بارد، لا يوصف حتى بالحياد، ولكنه لا يريد أن "يدين"، بل يؤدى إلى تشكيل رؤية؛ ثم رأوا فيه ذلك التعارض بين الذات والموضوع، تعارضا لا يمنع الحوار، ولكنه يرتب المسئولية.

فدخلت هذه الرؤية - من ثم - فى إطار توقهم "السياسى" إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره، ولهذا السبب لم يصبحوا وجوديين؛ ولهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودى عليهم، عن تأثيره فى مهده الاوربى الغربى.

ولعله من الضرورى ان نلحق الاتجاه العبثى بالاتجاه الوجودى، لا نتيجة للعلاقة الفكرية بين العبث وفكر "كامو" فى أسطورة سيزيف، أو بين رأى العبثيين فى اللغة وموقف فلسفة الظاهرات منها، من حيث أن التأثير الفكرى للاتجاه الوجودى وتفرعاته عامة كان مقصورا على رواية جيل الستينيات، بل لان المعالجة الفنية لكتاب العبث الروائيين، وأولهم كامو نفسه فى "الغريب"، كان لها تأثيرها الواضح على أساليب التعبير الرئيسية فى رواية جيل الستينيات.

الاتجاه النفسى

وعلى عكس الاتجاه الوجودى، ومثل الاتجاه الماركسى، جاء التأثير الأول للاتجاه النفسى من الكتابات النظرية (منذ الكتاب

الشهير للدكتور مصطفى سويف، "الأسس النفسية للإبداع الفني") والكتابات النقدية.

ولكن الاتجاه النفسي لم يستطع من ناحية أن يترك أثره القوى على رواية جيل الستينيات إلا من خلال قراءة أعمال إبداعية كثير (روائية / قصصية، أو درامية)، ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير "منفرد" على الإبداع الأدبي للجيل؛ لأن القضايا التي ألحت على أذهان مبدعيه لم تكن قضايا نماذج فردية أو فريدة، بل كانت قضايا جماعية بمعنى كلي وشامل، تشتد وطأة معاناتها على أفراد بأعيانهم.

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسي على أدب جيل الستينيات، ما لم ندرك العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبي بعامة، والروائي بوجه خاص، لهذا الجيل، وبين عملية إعادة اكتشاف جذور الثقافة القومية، واستقلال هذه الثقافة، ومسيرة تطورها - التاريخية - المتميزة. ومن هذه الزاوية يصبح من الضروري أن يوجد تحليل مضموني content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجيل، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ"التاريخ الروحي" لامته (أبنية عقائدها، وطرائق اعتقادها، وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومي، وتداخل تاريخها الاجتماعي والسياسي مع نسيج تراثها وقيمتها الأخلاقية)، حتى نكتشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصي (والروائي بشكل خاص - مرة أخرى) لهذا الجيل في ذلك التاريخ "الروحي" لأمته، وحتى نكتشف أيضا الدوافع الاجتماعية / الثقافية، والفنية لذلك الاستغراق.

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم لمستمدة من كارل يونج، أو من كلود ليفي شتراوس - أو منهما معا - على إنتاج جيل الستينيات الروائي، فمن الراجح ان مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعي هذا الجيل الروائيين - وغيرهم - من تلك المفاهيم، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة .كانت العودة إلى "الجذور" ضرورة نفسية وعقلية بعد الاستقلال الوطني وما واجهه هذا الاستقلال من محن؛ وكان اكتشاف الشعر العربي الحديث (ونقده) لمنابع الإلهام الأسطورية والتاريخية، واستخدامها لتوسيع أفق الرؤية الشعرية وتعميقها مؤثرا مهما؛ وكانت الترجمات الكثيرة الغزيرة من الآداب الأجنبية، الروائية والدرامية، قد كشفت ارتباط كل أدب عظيم بثقافة أمته وبتاريخها الروحي ومسيرته المتميزة؛ وكان لهذا الكشف تأثره المهم ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجيل لتراث "آبائه" المباشرين المعروف والمجهول من "أيام" طه حسين، إلى "يوميات نائب في الأرياف" للحكيم، إلى "قنديل أم هاشم" و"دماء وطين" ليحيى حقي، إلى "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي، إلى "الجبل" و"الرجل الذي فقد ظله" لفتحي غانم، إلى "حيطان عالية" لإدوار الخراط، إلى التحول العميق المغزى في إنتاج نجيب محفوظ الذي مهد له بـ"الثلاثية" منذ "أولاد حارتنا" وفي "خيط" آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب في العصور الوسطى - من الواقدي إلى الجبرتي، مرورا بالمسعودي والمقريزي وابن إياس - في طبعات شعبية، ونشر صياغات جديدة للسير الشعبية العربية

والمصرية وقيام الكثير من الدراسات حولها (وكلها أعمال قام بها "أساتذة" من جيلي الأربعينيات والخمسينيات، في "حملة" تلقائية جاءت جزءا من عملية العودة إلى الجذور) - كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر في صياغة رؤية جيل الستينيات لـ "واقعه" ولأعماق هذا الواقع "الواقعية".

ويستطيع التحليل المضموني لأعمال عبد الحكيم قاسم، ومحمد يوسف القعيد، وعبد الفتاح الجمل، ويحيى الطاهر عبد الله، وحسن محسب، وعبد الوهاب الأسواني، (وغيرهم) التي كان مسرحها "الريف"، أن يكتشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعثور على العاقة بين باطن هذا العالم/ الواقع وظاهره، وقوانين هذه العلاقة الفريدة وديناميتها.

كذلك يستطيع التحليل المضموني أن يكتشف في أعمال جمال الغيطاني وخيرى شلبي وصنع الله إبراهيم وغيرهم، انشغالها بادراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته؛ بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين إفراده، في قمة هذه المؤسسات أو في أسفلها أو خارجها.

ولم تكن هذه "الانشغالات" ممكنة، ولا كان الانجاز القومي فيها متاحا، دون المقدمات الإبداعية، والنقدية، والنظرية، والتاريخية، التي سبقت الإشارة إليها.

الأساس الذاتي، والتفاعل

لا نستطيع أن نتخيل ظهور جيل بكامله من الكتاب المبدعين، المتميزين، باعتباره مجرد "نتاج" آلي وحتمي لمجموعة من الظروف

"الموضوعية" . وبصرف النظر عن "المصائر" الشخصية لكل واحد من كتاب هذا الجيل الروائيين (والقصصين بشكل عام) فلابد من النظر إلى العوامل الخاصة التى أنتجتهم دوافعهم الذاتية، وتراث كل منهم الثقافى الشخصى.

لقد بدأوا مثلما يبدأ "الجميع"، أى كأفراد أو مجتمعات "صداقيه جنينية" وسط جمهور القراء. ثم كان على كل منهم أن يختار ما يقرأه، وحده أو مع الآخرين، وما يتتلمذ عليه ومن يتبعه، ثم كان على كل منهم ان يشرع فى الكتابة وبتجربة الكتابة يتميز كل منهم، ويكون فى الوقت نفسه جزءا من ظاهرة "الجيل "ومن الطاهرة/ الحركة الثقافية/ الاجتماعية العامة. وبتفاعل كل منهم، وحده أو وسط مجموعته "الجنينية" التى يتشكل وعيه فيها ومن خلالها، مع ظاهرة "الجيل "الخاصة ومع العالم الواقع، وباكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون وسيلته الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل وباكتشافه لغته التى سيعرب بها عن نوع تفاعله ومستواه؛ بكل ذلك "يتحول "من فرد فى "جمهور" القراء، إلى منتج لما يقرأه الآخرون، ولكنه لا يكف عن التحصيل من إنتاج العالم/ الواقع الذى يحيط به.

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل الستينيات، برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية، ولكنها محاولة لتلخيص تلك العلاقة الملحمية التى حتمت ظهورهم - وحتمت عليهم - وحتمت لهم - أن يكتبوا الرواية.

لقد دارت منذ نصف الخمسينيات مناقشات - ولا أقول معارك

- فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع، صنعت أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت إعماله فى النضوج والظهور المؤثر منذ منتصف الستينيات تقريبا. وفى هذه المناقشات، لم يتمتع أى من أطرافها. حسبنا أثبتته تطورات التاريخ اللاحقة - القدرة "المطلقة "على التعبير الدقيق لا عن معطيات الواقع، ولا عن احتمالات المستقبل. وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والحضارية: إسلامية هى، أم عربية، أم افريقية، أم متوسطية ،أو كان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية، للاشتراكية، أم للديمقراطية، أم للوحدة القومية (العربية)، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من "قيوده"، أو ضرورة التسليم بحق الشعراء فى إبداع موسيقاهم مثلما يبدعون رؤاهم وأبنيتهم، أو كان الموضوع هو قداسة "أشكال" التراث - كشكل القصيدة العمودية، أو اعتبارها ميراثا "دنيويا "قابلا للاستهلاك والتجمد، ويحتمل التخلى والاستبدال ـ سواء كان هذا الموضوع أو ذاك هو موضوع "المناقشة "أو المعركة الدائرة.

فقد كانت حداثة العمر وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك "الزمنية" أو "القبائلية"، وعدم الإحساس - من ثم - بضرورة الالتزام بنتائجها أو بأحد أطرافها، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل مثقفى ذلك الجيل - ومبدعيه بوجه خاص - إزاء المعارك، وأطرافها ونتائجها. وربما كان أثمن ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من "شاهد "عملية وضوح التيارات

المتناقضة التى أعربت عن نفسها باكتمال وبيان وذيوع لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناقشات جيل العشرينات، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى والرافعي وهيكل والزيات وسلامة موسى وغيرهم، والتى أعاد جيل الستينيات بوجه خاص إلى اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعربت عنه اتجاهاتها. يضاف إلى ذلك الإحساس، اكتشاف جيل الستينيات أنهم حصلوا بقوة الواقع الزمنى (أعمارهم)، والاجتماعى الموضوعى (الأوضاع الفكرية للتيارات المتصارعة)، على حريتهم فى الاختيار. فجأة أصبحوا كالناخبين الأحرار؛ يقترعون لصالح ما يرونه صالحا. وقد اعتقدوا فى البداية - وما يزال بعضهم يعتقد - أنهم لا يصح لهم أن يقترعوا إلا لأنفسهم، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية، وبعيد دورة التاريخ من ناحية أخرى. وهذه ضرورة يفرضها منطق الحياة ذاتها لكى تتجاوز الأشياء نفسها وتطرد الحياة.

لقد تجمعوا فى البداية - منذ النصف الأول للستينيات - حول صيحة قالت: "نحن جيل بلا أساتذة". وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا، وتتوهم أنها تعبر عن "واقع الحال". ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم فى ذروة حالة الحماسة التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء - أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة بمثل ما تمتعوا هم به من كثرة وتنوعا. وقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حريتهم فى الاختيار، ما دام صدق التيارات كلها

أو كذبها مع الواقع قد تساوى، وما دامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ن وتساوت أيضا قامات كل الأساتذة؛ فلم يكن لأحدهم فضل على الجميع أكثر مما للآخرين من فضل. لم يصبح احدهم مثل جوته أو كولريدج أو وورد زورث، أو سانت بيف. ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غنيمي هلال، أو أن يفاضل بين عبد القادر القط وشكرى عياد أو أن يفضل احدهما على عز الدين إسماعيل، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثر يحيي حقي، أو يلغى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم، أو أن ينفى تأثير مجلة "المجلة" فى مدة يحيي حقى بسبب ملحق "المساء" الأدبى فى مدة عبد الفتاح الجمل أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فتحى غانم، أو يتجاهل تفاعل ادوارد الخراط - كتابة وترجمة وشفاها - لحساب تفاعل يوسف الشارونى، أو يفاضل بين تأثير الجمعية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة "الكاتب" فى الستينيات أو مجلة "الطليعة". ؟؟؟. فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم، أصبح الأكثر أهمية، وصدقا، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع، لكى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايته.

نشرت فى مجلة فصول، عدد: يناير - فبراير - مارس ١٩٨٣.

(١) أعرف - على سبيل المثال، أن كلا من عبد الحكيم قاسم، وصنع الله إبراهيم - على الأقل - شرع فى كتابة روايته الأولى قرب نهاية عام ١٩٦٢، ولم يبدأ ليهما روايته بوصفها قصة قصيرة "تمددت" بين يديه كما يظن بعض النقاد.

بيضاء يوسف إدريس
قصة الحب والتبرير الكاذب

إلى أى حد يمكننا أن نفصل بين يوسف إدريس وبين يحيى مصطفى طه، وإلى أى حد يمكننا أن نطابق بينهما ؟.

لقد كتب يوسف إدريس رواية «البيضاء» بضمير المتكلم وجعل بطلها يحيى مصطفى طه هو راويها، وجعله طبيباً مثله يعرف طريقه فى شبابه الأول إلى الكفاح الثورى السرى، وجعله يجمع بين الطب والصحافة ثم بين الطب والأدب. وإذا كانت حكاية يحيى لقصة حبه قد انتهت قبل أن يتحول نهائياً عن الكفاح الثورى وعن الطب ويتحول إلى الأدب وحده، فإن يوسف إدريس قد أكمل هذه المسيرة وكتب قصة حب يحيى فى أثنائها.

وضمير المتكلم إذا استخدمه الفنان المبدع يغرى الناقد دائماً بأن يطابق بين الفنان وبين المتكلم فى عمله الأدبى بضمير الأنا. فإذا رأى الناقد مثل ذلك التطابق بين الفنان ومخلوقه، وإذا كان الفنان قد

جعل من مخلوقه المتكلم بطلا لعمله مثلما فعل يوسف إدريس مع يحيى، فإن المغريات تكون أكثر قوة، ويكون وضع التفسير والتحليل عملا أكثر سهولة.

ولكن قصة حب يحيى ليست هي أول قصة حب يكتبها يوسف إدريس.. ربما كانت أشهر قصص حبه السابقة هي راوية «قصة حب» نفسها، بل إننا نعتقد أن حمزة بطل «قصة حب» المهندس والثورى والذى لا علاقة له بالأدب أو بالصحافة، هو الوجه المقابل ليحيى مصطفى طه بطل البيضاء. وإذا كان هذا صحيحاً ألا يصح أيضا أنهما سويا يمنحاننا صورة أكثر صدقاً لروح خالقهما معاً، تلك الروح الشائكة المحلقة دائما في الفراغ القائم بين كلية الشعر وجزئية التحليل العلمى، بين شهوة تغيير العالم وبين إيثار الاكتفاء المريح بتأمله، بين عاطفة الحب التى يغرقها بميله الدائم إلى بالتحليل وبين عملية الثورة التى يطمسها دائما بقدرته الفائقة على وضع إحساسه الذاتى بالأشخاص مكان معرفته الموضوعية بالعلاقات القائمة بينهم؟.

كان حمزة يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن قضيته.. كان يوضح نفسه من خلال توضيح قضية الثورة. لم يكن هناك ما يفصل بين ذات حمزه الثورى وبين قضية الثورة نفسها. أما يحيى فكان يتحدث عن قضيته دائما كشيء منفصل عن نفسه . كانت الثورة دائما شيئا مستقلاً عن ذاته أو جزءا التصق به ولم ينم عن داخله.

من اللحظة الأولى لم يفصل حمزة بين ذاته وبين الأخرين، بل إن ما ينقذه في لحظات يأسه هو إحساس لا بالمتزاج الكامل بالآخرين.

أما يحيى فقد كان ينظر إلى الآخرين باعتبارهم أغرابا وجزرا أخرى متفردة تفصلها عن ذاته بحار عميقة.

كان حمزة كيانا متماسكا.. إذا فكر ركز فكره كله على ما يشغله، وإذا اندفع اندفع بجماع كيانه، وإذا أصابته خيبة تراجع كتلة واحدة، وإذا شرع يتغير تغير موقفه عن كل شيء. أما يحيى فقد كان دائما منقسماً إلى قسمين. كان عضوا في جماعة ثورية ولكنه متمرد على أسلوبها في العمل.. كان يعجب بزعيم الجماعة ويؤمن بعبقريته ولكن تخالجه الوساوس في أمانته. كان معجباً بثورية سانتي حبيبته البيضاء ولكن يريد أن يوقعها كأنثى في حبائله. فلما أحبها لم يكن يريد أن يتزوجها وكان يحب أهله الفلاحين، ولكنه لا يستطيع أن يقيم بينه وبينهم علاقة ورابطة حقيقية، وكان يتعاطف مع العمال الذين يعمل طبيبا لهم، ولكن لم يستطع أن يقدم لهم فكرة رغم أن قضيته كانت ثورتهم.

كان حمزة يرى في الناس جميعاً باستثناء الأعداء الصريحين للثورة بذور لثوار صالحين. أما يحيى فقد كان يرى في الناس العاديين بذورا لأعداء محتملين، ويرى في الثوار من زملائه بذوار لخونة في المستقبل، إما أن يخونوا الثورة أو زوجاتهم أو أن يخونوه هو شخصياً.

كان باستطاعة حمزة أن يطرح قضاياه في بساطة بالغة، وكان غالباً يستطيع أن يصل إلى قرار حاسم يسير على هداه. أما يحيى فلم يكن يستطيع إلا أن يتأمل قضاياه وأن يحللها على ضوء علاقتها المقطوعة به وليست على ضوء علاقتها بالحقيقة ولم يكن يستطيع

أن يتخذ قراراً إلا ساعة التنفيذ ونادراً ما كان يثبت على قراره الأول.

كان باستطاعة حمزة أن يقنع الآخرين بآرائه، بل كان باستطاعته أن يجعل الآخرين يصلون بأنفسهم إلى آرائه ذاتها بغير معونة كبيرة منه. أما يحيى فلم يكن يقنع الآخرين وإنما كان يحاورهم. لم يكن يحاول أن يقنع زملاءه بضرورة تغيير أسلوب العمل، وإنما انفجر في وجوههم وأجابه الآخرون في محاورة بين طرفين لا يلتقيان. ولم يحاول أن يقنع البارودى زعيم الجماعة بالخروج من شقته، وإنما تحايل عليه لكي يخرجه منها. بل إنه كان يحاور حبيبته لكي يجعلها تحبه، أحيانا بالخطابات، وأحيانا باغتصاب قبلة، وحينا بالاستعطاف الباكي. وأحيانا بمجرد الصمت.

كان حمزة يواجه الآخرين بوضوح مقنع لأنه لم يكن يشعر بغير الفخر لانتسابه إلى قضية الثورة. أما يحيى فلم يكن يملك أن يواجه الآخرين بوضوح مقنع لأن اقتناعه بالعمل الثورى تحول إلى عادة، وزمالته الثورية لرفاقه تحولت إلى تعود لمصاحبتهم.. إلى تعود على لغتهم ومناقشاتهم. ولأن إحساسه بالفخر لانتسابه إلى قضية الثورة امتزج مع إحساس بالضجر من هذا الانتساب، فلم يكن يتحمس إلا لحظة الأزمة. وامتزج الإحساس بالفخر والضجر مع إحساس دقيق بالإثم.. الإثم لأنه لم يسلم نفسه خالصة لقضيته، ولأنه تعود على أن يسلم نفسه لأسلوب في العمل الثورى لم يعد مقتنعا به.

حينما شعر حمزة بأنه يحب فوزية قال لها إنه يحبها، ولكن يحيى بينما رأى سانتى شعر بأن هذه هي الفتاة التي خلقت له،

وبأنها لا بد ستكون ملكه، ولكنه قرر أن يتصرف معها كما يتصرف طفل أراد أن يصطاد فراشة، وراح يرتب الأمور حتى يتحول هو إلى مغناطيس قوى ثابت في مكانه يجذب إليه حبيبته عندما تتحول إلى شظية خفيفة من الحديد.

ولم يكن في حياة حمزة إلا هذا الحب الوحيد.. حب فتاة تطوعت للعمل السياسي معه وجذبها هو إلى الاندماج في هذا العمل. أما يحيى فقد كان خبيرا في اصطياد النساء وفي تكوين العلاقات معهن، وله نظريات في كل ذلك.

ولكن لعل أوضح جوانب التقابل بين البطلين هي قدرة حمزة على أن يجمع بين الكفاح الثورى والحب، بل وعلى أن يرى في حبه استكمالاً لثوريته. بينما يرى يحيى أن لا سبيل إلى الجمع بينهما، بل ويراهما نقيضين لا يلتقيان. في «قصة حب» يصبح الثورى ثورياً جيداً حينما يصبح عاشقا، وفي «البيضاء» لا يستطيع الثورى أن يكون ثورياً وعاشقاً في وقت واحد، بل لقد كان حبه يتناقض دائما مع انشغاله بعمله الثورى. كان عليه أن يتفرغ إما للحب أو الثورة، وكذلك كانت حبيبته.

كان حب حمزة انتصارا على فرديته وتأكيدا لاندماجه في شعبه وفي الناس الذين يصنعون الثورة والمستقبل. وكان حب يحيى تأكيد لفرديته وإمعانا في انفصاله عن صناع الثورة عن الناس الذين تمثل الثورة حلم حياتهم. لقد أحب حمزة فوزية فصنع منها ثورية جديدة وعاشقة من نوع جديد، وجعلته هي ثورياً أكثر امتزاجا بالناس وعاشقا لم تعرفه قصص الحب في أدبنا من قبل. وأحب يحيى

سانتي وهي ثورية جاهزة فأراد أن يخفي حبه لها عن الجميع.. وكأن وجود طرف ثالث في حبهما ينفيه ويلغيه. وفي داخل يحيى كانت هناك رغبة خفية في إنهاء علاقته بسانتي بعد أن رفضت حبه. ولما جاء قرار الجماعة بمنع التقائهما لسبب لا ندريه ولا يدريه يحيى، أصبح هذا القرار ممثلا لرغبة يحيى في مزيد من الانفصال عن الآخرين ومعبراً عن رغبته الدفينة في عدم الالتقاء بأحد.

كان حمزة إذن نموذجاً للبطل الذى لا ينفصل عن الجماعة، ونوعاً من البطل الملحمي الذى تتجسد فيه كل أحلام جماعته وفضائلها ويخوض باسمها وعلى رأسها معركة الحرية والحب ضد أعدائها. أما يحيى فكان نموذجا لبطل فردى، موجود داخل الجماعة ولكنه يشعر بانفصاله عنها، قرر أن يخوض معركتها ولكنه ينشغل بذاته وبهمومه الخاصة. أخلاقياته تنبع من احتياجاته وليس من فضائل الجماعة أو من المثل الأعلى الذى يحارب من أجله، وسلوكه يحكمه هواه وليس التزامه بمبدأ معين. كان حمزة ذاتا تحمل المجموع داخلها وتذوب هي داخل المجموع، وتحمل عبء الحاضر وتحلم في نفس الوقت بالمستقبل. وكان الزمان، الحاضر والمستقبل والتاريخ أيضا هو حاضر الجماعة ومستقبلها.

وتاريخها هو زمانه الشخصي وتاريخه الخاص. أما يحيى فكان ذاتا تشعر بالمجموع فوق أكتافها، يدوسون على فكه كما يقول سارتر. الجماعة الثورية تخنق أفكاره وزحام بولاق يحد من حرية سلوكه، والزحام يخنقه ـ نفس الزحام الذى أنقذ حمزة من قبل ـ وجماهير العمال الغاضبة تخفيه، ولا تبعث قريته في قلبه غير

الحزن والشعور بالندم. وهو حريص دائما على أن يستخلص فرديته من براثن هذه الجماعية المرهقة، حتى ولو كان يحمل فى عقله فقط كما يقرر بنفسه فكراً يقول بأن على الثورى ألا ينفصل عن جماعته، وأن يتحمل مسئوليتها وأن يلتزم بمصالحها وبما تقرره.

ولقد أحب يوسف إدريس بطله الأول حمزة، ولكنه لم يكن يملك إلا أن يرثى ليحيى ويتعاطف معه . ولعل هذا هو ما جعله يمتنع عن أن يبرر حمزة، فقد كان حمزة قادراً على أن يوضح نفسه لأنه ممتزج بالآخرين أو يشعر بامتزاجه بهم. وهذا هو السبب الذى جعل يحيى بحاجة إلى تبرير يقدمه خالقة. كان عليه أن يقول لماذا هو ثورى ومنفصل عن الآخرين في وقت واحد.. وفي الفن كما في الحياة يكون الاحتياج إلى التبرير دليلا على الضعف وفى الحياة قد تؤدى علاقات القوى إلى التسليم بتبرير زائف دون أن تنهدم الحياة نفسها ولكن البناء الفنى لن يحتمل تبريرا زائفا.

إننى أتساءل ما الذى أقحم قصة يحيى مع المجلة وجماعته الثورية على قصة حبه؟ إن قصة الحب فى البيضاء رغم أنها تحتل القسم الأكبر من الرواية فإنها تبدو كمجرد تبرير لتقديم قصة الثورى الذى يتخلى عن ثوريته بالتدريج وينفصل عن جماعته خضوعاً لذاته المتضخمة. ولكن يوسف إدريس لن يقول لنا إن يحيى يتخلى عن الثورة وينفصل عن الجماعة. سيقول لنا إنه يرفض الشكل «الخواجاتى» للثورة، ويبحث عن شكله يؤدى إلى الصعيد وإلى بحرى وليس إلى أوروبا. وينسى أنه هو نفسه الذى ضاق بزحام بولاق وبهدوء قريته وراح يسكن الزمالك، وهو الذى عجز عن

التفاهم مع العمال حين تحايلوا على قرار متعسف يحرمهم من أجر يوم كامل كل أسبوع، ولم يرضهم سوى شعور للغضب يوشك أن يعصف به. ولم يكن يهمه ساعتها سوى أن يفلت بجلده لا أن يساهم في حل مشكلتهم التي هي قضيته كثوري مزعوم.

ولكي يظل يحيى «مبررا» في نظرنا وفي خالقه، لكن يكون هناك تبرير لفرديته وإمعانه في الانفصال عن جماعته وثورته. فلا بد أن يكون في هذه الجماعة من العيوب والتشوهات ما يغفر له تخليه عنها، بل وما يحول تخليه إلى نوع من الأصالة والبحث عن حل أكثر واقعية لأزمة الثورة. لابد أن تلقى ظلالة الخيانة أو العمالة على الثوريين، ولا بد أن تبدو ثقافتهم ثقافة مستوردة، ولا بد أن يتحدث زعيمهم الاشتراكي بلغة زغيم فاشست يمنع الآخرين من التفكير ويجبرهم على أن يكتفوا بتفكيره لهم بل لابد لكي يبرر يحيى - أو يوسف إدريس - انفصاله عن بولاق والتحاقه بالزمالك أن يتحول الزحام المنقذ والنفوس الطيبة في قصة حب إلى قتل يسحق شاعرية البطل الفردي، وإلى وجوه وأجسام ذات أوصاف وتشبيهات غريبة ، كلهم يشبهون البطيخ أو أعواد الغاب، وكلهم خبثاء النفوس يسعون إلى استغلال طيبة قلب هذا البوجوازي الصغير وحسن طويته! العمال والتمرجي وصاحب العمارة والساعي والخادمة والعجوز والصيدلي.. ومع ذلك فالبورجوازي الصغير يصر على أنه يحب «مصر»، كما لو كانت مصر مجرد مكان تحدده أطالس الجغرافيا، أو معنى رومانى تثيره حكايات التاريخ الذى نتأمله بإعجاب أو حزن.

ورغم كل ما قد يقال عن التاريخ الحقيقى لتأليف هذه الرواية ـ وأنا شخصياً أعتقد أنها ألفت عام ١٩٦٠ / ١٩٥٩ ، ومن المستحيل أن تكون ألفت في صيف عام ١٩٥٥ كما يقول المؤلف فى المقدمة وحرص على أن يبرزه بعد آخر سطور الرواية. فقصة حب نفسها قد كتبت أواخر ١٩٥٥ أوائل ١٩٥٦ على الأكثر لكى تصدر فى منتصف ذلك العام.. ولسنا نعتقد أنه من الممكن أن يحمل فنان واحد شخصيتين متناقضتين كل هذا التناقض مثل شخصيتى حمزة ويحيى جنباً إلى جنب فى شهور معدودة، لأن هذا سيكون معناه أن يوسف إدريس كان يحمل الرؤيتين المتناقضتين معاً للثورة وللحب ولمعنى البطولة فى مرحلة واحدة، بل واستطاع أن يسجل التجربة فى نفس المرحلة التى لا تتعدى الرؤيتين المتناقضتين فى المضمون هذه الشهور المعدودة ـ أقول إنه مهما قيل عن التاريخ الحقيقى لتأليف روايه البيضاء ، فإن من الواضح أنها تنتمى إلى مرحلة تالية فى أدب يوسف إدريس هى المرحلة التى شهدت روايتى العيب والحرام، ومجموعتى قصص لغة الآى آى والنداهة.

سنجد فى البيضاء ذلك التراكم الهائل للكلمات والعبارات والجمل.. تتراكم فى شكل هرمى حاد قمته موجهة نحو عالم الإنسان الداخلى وحركته النفسية الخفية. سنجد ذلك التصوير الحاد يدور فى عقل الإنسان أكثر مما يدور أمام عينه، وسنجد ذلك التناقض أو التقابل المستمر بين صورتين أو موقفين أو معنيين يولد منهما يوسف إدريس إحساس شخصيته الفنية وموقفها وسلوكها، وسنجد نفس التلخيص الخلاب للأحداث والإسهاب الفياض النافذ

للتأملات والتحليلات الباطنية التى غالباً ما تدور حول «حكمة» عامة تبدأ بها أو تنتهى إليها.

وفى البيضاء بالذات كان لهذا الأسلوب أهميته بالنسبة لرؤية يوسف إدريس لبطله الفردى، وبالنسبة لما قدمه له من تبريرات لفرديته فليس هناك تبرير للذات الفردية أفضل من اكتشافها من داخلها لكى تبدو «هكذا خلقت» ولكن تبدو فى النهاية مالكة ـ بالتبرير وحده ـ للصواب المطلق بغض النظر عن مقدار صدق التبرير مع الحقيقة الواقعية. ترى أن أكان يوسف إدريس يبرر بطله الفردى أم يبرر رؤيته المناقضة لرؤاه السابقة؟

ليس لتبرير الذات فى العمل الفنى سوى معنى واحد: أن الفنان إذ يبرر ذاتية بطله أو ذاتيته الخاصة، فإنما هو يعتقد أن هذه الذاتية مساوية للعالم الواقعى كله، أو أنها تستطيع أن تحقق صدقها الخاص بصرف النظر عن مقدار صدقها مع الحقيقة. ولكن راوية البيضاء تثبت العكس: أن التبرير يظل تبريراً بكل ما فيه من بعد عن الصدق، أما الحقيقة فتظل كذلك ، فإذا تحركت فلكى تتقدم صوب صدق أكثر اكتمالاً وحقيقة!.

"بالأمس حلمت بك"..
القصة.. بعد المجموعة وقبلها!

هذه هى المجموعة القصصية الثانية لبهاء طاهر الصعيدى المغترب الهادئ السطح المتوتر الأعماق، المشدود كصارى المركب قُدّ من سطة واحدة فريدة، كاتب القصة، وناقد المسرح الذى آثر المسرح بنقده ربما لحرصه عليه، وآثر القصة بكتابتها ربما لحبه لها. اعترفت من قبل بما أصابنى من فتور عندما قرأت لأول مرة قصة له وعندما اقرأها - القصة نفسها - الآن ثانية - أفهم، ولا أعرف إذا كان شعورى بما أفهمه هو الصواب، إن كان ثمة صواب للشعور أو خطا.

حينما قرأت قصة: "بالأمس حلمت بك" للمرة الأولى قبل نشرها في "إبداع" سطع عندى نفس الفهم الذى قدمه الأستاذ محمد محمود عبد الرازق "للقصة" نفسها بعد نشرها (نشرت فى عدد مارس ١٩٨٤، ونشر مقال الأستاذ عبد الرازق فى عدد يونية من نفس العام) مع اختلافات معدودة فى التفاصيل. ولكن قراءتها

مع مجموعتها (تضم قصص سندس، النافذة، فنجان قهوة، نصيحة من شاب عاقل) حددت مساحة اتفاقي مع المقال، ووسعت مجال الاختلاف؛ وتأكد مرة أخرى هذا الموقف مع قراتها وحدها مرة ثانية.. وثالثة.. ثم مرة أخرى مع المجموعة، ولكن بعد قراءة القصص الأربع لا قبلها.

شيء ما يملي لهذه القصة "وجودا" خاصا، يؤكده أيضا القصة التي نشرها بهاء في عدد أغسطس الماضي من "إبداع" اقصد قصة "محاورة الجبل" التي أرجو أن أتمكن من الوقوف عندها - وحدها - في مرة قادمة. شيء ما، يمنح لقصته: "بالأمس حلمت بك" أهمية خاصة في أدبنا في هذا العصر الذي لا نعرف إن كان نهاية حقبة تولي أم بداية حقبة قادمة؛ وهو شيء يمنح لهذه القصة أهمية خاصة في "عمر بهاء طاهر" الأدبي المعدود بقصص مجموعتيه "الخطوبة" ثم هذه المجموعة الثانية الجديدة.

ولا أعرف الآن إن كنت سأتمكن من أن أبسط كل ما غزله "نول" المجموعة في الذهن والوجدان من خيوط ونسجه، أم سأعجز عن أن أبسط إلا نسيج خيوط هذه القصة وحدها.

ومع ذلك فلا بديل عن المحاولة. وإن كان لا بد من الإشارة منذ البدء؛ إلي أنه كان ضروريا أن يعاد تركيب الجزئيات الأساسية من القصة في القراءة التالية لها بحيث تتضح الرؤية التي تتكشف من خلال هذه القراءة، وهو أمر أدى إلى عدم تتبع جزئيات "النحت" الفني للقصة ومراحله جزءا فجزءا، كما أوجب عدم إدراج بعض هذه الجزيئات رغم أهميتها في سياقها لاستكمال الملامح النهائية

للعمل والرؤية.

في القصة الأولى من المجموعة، والتي تعطي المجموعة اسمها: "بالأمس حلمت بك" معنى خاص، يجب أن نتوقف عنده وقفة طويلة: إنها أحدث ما أنتجه الأدب المصرى (ألا ينبغي أن نقول: العقل المصرى؟) التي تحدثت، ونتحدث عن علاقة إنساننا بالغرب.

ولأنها أحدث تلك الأعمال، ولأن كاتبها هو بهاء طاهر، الذى تقول لنا أعماله ومواقفه السابقة إنه كاتب يعرف الكثير عن الغرب وعن ثقافته، وعن أمته ووطنه وعن ثقافتهما، ويعرف الكثير عن العلاقة الطويلة الدراماتيكية بين الأطراف الأربعة ما يؤهله لأن يقول كلمة - بلسان جيله ومن منظور "الحالة" التاريخية التي يعيشها - عن تلك العلاقة في أحدث مراحلها: لكل ذلك، فإنها قصة عن واحد من تجليات تلك العلاقة في مرحلتها الأخيرة.

قصة بهاء، يكتبها بعد أن قرأنا "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، "وقنديل أم هاشم" ليحيى حقي، "وأصوات" لسليمان فياض (وأيام طه حسين عن باريس وما بعدها).. وحتى بعد أن عرفنا أعمالا في نفس المستوى من الأهمية للطيب صالح، وجبرا إبراهيم جبرا.. وغيرهما، وأعمالا أقل أهمية - وإن دارت حول نفس الموضوع - لسهيل إدريس وغيره.

وقصة بهاء طاهر، يكتبها بعد أن زالت أوهام كثيرة عن كل الاحتمالات، التي حملتها، أو حققتها، أو أنذرت بها، تلك العلاقة الدراماتيكية بين الغرب وثقافته، وبيننا وثقافتنا: احتمالات الانبهار بالغرب: الانبهار بما يمكن أن نتعلمه منه وبما نشعر بوجوب

أن نرفضه فيه أو نحتذيه معا ؛ واحتمالات محاورته في "ماهيته" وما ندركه عنها وماهيتها وكيفية إدراكه لها ؛ والبحث فيما يعطيه لنا وما أعطيناه له، والبحث فيما يأخذه منا - أو عنا - وما نأخذه منه أو عنه؛ فيما يغيره فينا طواعية منا أو كرها وفيما نتمنى أن نغيره فيه ؛ في استخدامه لنا وتعاليه علينا وفي رغبتنا بأن يسمح لنا باستخدامه وشعورنا الدفين بالتعالي عليه في الوقت ذاته في عدائه لنا وتقربه إلينا، وفي تحسرنا على أن عداءه قد كتب علينا، واشتهائنا له في آن معا ؛ في شعوره بالتميز علينا. وفي اكتفائنا بالشعور بالتمايز عنه...

هذه وغيرها، احتمالات حملتها، أو حققتها، أو أنذرت بها - العلاقة الدراماتيكية بيننا وثقافتنا وبين الغرب وثقافته، ولكنها احتمالات كانت تحيط بها غمامات أوهام كثيرة أزالتها تحولات التاريخ والتجربة وما يسفران عنه من معرفة أو خبرة محنكة ماهرة، أو نزع صريح لكل الأقنعة، أو مجرد الاعتياد الملول، أو بالتظاهر باللامبالاه مع إضمار الاهتمام الكظيم، والتربص الفضولي المكبوح، أو مع إضمار - حتى - التهالك الذى يستره شئ من كبريائه.. أو بغض قديم، من جانب أحد الطرفين على الأقل؛ إلى أن تتعرض العلاقة للتجربة من جديد، فيكتشف لها بعد جديد، ويكتشف الواحد منا أنها ما تزال في جوهرها هي تلك العلاقة الدراماتيكية التي لا سبيل إلى التخفيف من حدة توترها.

عن واحدة من تلك التجارب اذن، يكتب بهاء طاهر: "بالأمس حلمت بك".. ولكنها ليست تجربة مما يلقاه القارئ في عرض

الطريق، وليست مما قد تزخر به أية مذكرات قد يكتبها مغترب منا هناك. هي تجربة تخلقها الكتابة خلقا: تتكدس بالمعانى وظلالها فيما هي توجد بالكتابة، ويظل كأسها مستعدا لتلقى المزيد - دون أن يفيض الكأس أو ينتقص بعد أن تنتهى الكلمات ويكتمل نحت مرمر الكأس الشفاف. فهو وما يحتويه الكتابة ذاتها.

ليس طالبا يشدو العلم فى الغرب، بطل بهاء طاهر، الذى لا يقول لنا اسمه حتى عندما ذكر الغربية الشقراء اسمها له كأنها تسأله عن اسمه: "قالت اسمى آن مارى. قلت لها عن اسمى.." فهو ليس فى وضع الذى يبحث عن فى الغرب عن "المعرفة والفهم".. مثل محسن (العصفور) أو إسماعيل (القنديل) أو مصطفى السعيد (موسم الهجرة إلى الشمال) أو أمثالهم، ولا مغامرا، يتعلم، ويكسب ويمتزج ويعود، مثل حامد (أصوات)... إنه مجرد موظف، يعمل فى "مدينة اجنبية فى الشمال"، مؤسسة عربية بعض موظفيها من العرب ورئيسها ومعظم العاملين فيها من الأجانب.

بل انه يعرف - فيما يبدو - عن الغرب الكثير، فهو حين يعرف أن الفيلم الذى سيتفرج عليه هو "لاترافياتا" - من أوبرا فيردى الشهيرة - فانه يستعيد معرفته بالأوبرا، وموسيقاها وبطلتها. كان يتفرج على هذه الأوبرا فى دار أوبرا القاهرة التى كانت (ها هو البطل خليفة محسن وإسماعيل ومصطفى وحامد الذين عادوا بكنوز المعرفة والفن والمال وجراح القلوب من الغرب، ينتمى إلى مدينة أحرقت احد جسورها القديمة بينها وبين الغرب أو أحد محاولاتها للتشبه به..) وصار لبطلنا الجديد تاريخ ضائع من معرفة الغرب..

بل إنه يملك ما هو أكثر من هذه المعرفة، يملك "تصورا" خاصًا به عن غادة الكاميليا، ويريد أن يعرف: كيف تصورها المخرج: "وكانت كما أحلم بها، نحيلة جميلة، ذات عينين سوداوين واسعتين.." . ويملك أيضا أن يظل يحزن من اجلها: "كانت موسيقى فيردى تملأني وذلك الحزن الرقيق الذى عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذى عاودنى كلما شاهدت قصتها.." .

بل إنه ما هو أكثر من المعرفة والتصور الخاص والحزن، يملك القدرة على أن يفهم مقدرة هذا الفن على أن يخلق شخصيات: "أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين.."

أما الفتاة الشقراء، ذات طابع الحسن فى خدها، والشعر المقصوص حول رقبتها والخصلة الممتدة بطول جبينها تمنحها طابعا طفوليا فريدا، فكانت عبرت حدود المعرفة، والتصور الخاص، والحزن، والإحساس بالإنسانية الحقيقية، عبرتها لكى تتمثل بقول هاملت: من تكون له هكيوبا ومن يكون لها (ممثل دور زوج البطلة القتيلة) وتقول: "من تكون غادة الكاميليا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن؟" - كأنما تريد أن تقول: ليس على الواحد منا (منهم) أن يحزن إلا على نفسه! لقد عبرت هذه الأوروبية الشابة عاملة مكتب البريد كل تلك الحدود، ولا أحد يعرف إن كانت قد عبرتها بعد أن خاضت أعماقها (فهى تهوى السينما والموسيقى والقراءة) أم عبرتها بعد أن تبتل لها قدم حتى وصلت إلى شاطئ العجز عن الإدراك والجزع من المجهول الذى يخبئه لها مستقبل لا تنبئ ظلماته عما ينطوى عليه.

وبطلنا الجديد أيضا ، ليس باحثا عن الانتصار الجنسي ، أو تعويض كل هزيمة تركت ندوبها غائرة في روحه بالانعصار على الغرب في الفراش مع نسائه - شأن مصطفى السعيد على الأقل - فها هي الشقراء تخلع ثيابها له في حجرتها وتعرض عليه نفسها ، أما هو فليس هذا ما يريد رغم أنها جميلة : "لم أرك أبدا أكثر من طفلة . . " .

لم يذهب إليها لتساعده في استيعاب علوم الغرب أو لغاته أو فنونه - شأن محسن وبطل الايام في باريس . بل لقد سعت هي إليه لكي يساعدها في فهم ما يحدث لها بسبب رؤيتها له ، رغم أنها تكرهه : لجأت إليه لكي يساعدها في أن تتخلص من تسلله إلى داخلها ، بينما هو لم يكن يريد ذلك - رغم اهتمامه بأنها تصرف وجهها ناحيته كلما رأته قادما إلى محطة الأتوبيس في الصباح ، ورغم أنه دهش لهذا الاهتمام من جانبه وقال : "ملعون أبوها . . " ، ورغم أنه "انتصر" - ليس على اهتمامه بل على تصرفها - عندما حول بصره عنها حينما لاحت في عينيها - لأول مرة - ابتسامة صدرت بدافع - ربما - الفضول والعداء المكظوم والرغبة في الاستحواذ على ما يقلقها لكي تقضي على قشرة غموضه التي تجسد - فهمها - صلابته وخطورته معا .

لجأت إليه رغم أنها هي التي تملك "أفكارا" وتملك الجرأة على إعلانها ، أما هو فيزعم أنه : "نسي كل أفكاره" عندما اكتشف أن بلاده لا تحتاج إليها ولا تحتاج إليه . أفكارها - وهي ابنة القس البروتستانتي - هي حب المسيح وحب كل الناس في المسيح ؛

وتمنت اعتناق الكاثوليكية لتدخل الدير، وأحبت القديس الكاثوليكي فرانسوا الاسيسي (قديس الفقراء)، وفكرت أن تذهب إلى أفريقيا ربما تساعد إنسانا واحدا.. ولكنها لم تفعل من كل ذلك شيئا، وبقيت في مدينتها الباردة، مع أم تثرثر عن ماضي زوجها، وحيدة تخشى المستقبل ولا تثق به، وتكره العالم: "هذا العالم يمرضني. لا فائدة حاول أناس كثيرون ولكن لا فائدة. نفس الغباء في كل العصور. نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة.." ومع ذلك، فإنها لم تكن تحب الذى سعت إليه لكى يساعدها. كانت - حتى - تكرهه. ولما عجزت عن الاستيلاء على "مساعدته" المطلوبة بأى ثمن، فضلت الانتحار، وهربت من معركتها الوحيدة التى ربما كانت ستعطى لحياتها معنى لو أنها لم تكن نفسها وأحبت!.

أما هو، فقد فضل أن ينسى كل افكاره: "ربما منذ جئت إلى هنا. وربما قبل ذلك بقليل وعندها قررت أن آتي هنا." كفً منذ زمن عن الاهتمام بالبشر (هكذا قال أولا: لماذا إذن شعر بالقلق على الشقراء حين اختفت. ولماذا انفعل حين طلبت مساعدته وقال: "إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسي فمن أين لي أن أفهم كيف أساعدك؟". ولكنه يملك بدلا من الأفكار أحلاما، وإن كانت مستحيلة: "أن يكون العالم غير ما هو والناس غير ما هم.." وهو لا يريد أن ينبت فى صدره بستان الصوفي - فقد ينبت هذا البستان أفكارا أخرى لا يحتاجها أحد. ولا يريد إلا أن يعمل: "أذهب إلى العمل في الصباح وأعود في المساء إلى البيت.. يحدث هذا خمسة أيام في

الأسبوع.."، وحينما يسود سكون الثلج الذى يخفى معالم الأشياء، يكون: "صمت وحزن - فجلست أتأمل حالى..".

إنه ليس نمطا "مطلقا" كما أن هناك أنماطا أخرى: فصديقه فى العمل يختار الصوفية، ويستنبت في صدره البستان، ويبشر به، دون أن "يعيش" بستانه على ما يبدو. وصديقه الآخر، الذى اندمج أو تكيف مع المدينة الأجنبية، وتزوج ويعمل فى البنوك، كان يغمر الثلج روحه لأنه اكتشف "قلقا فى ضميره" ويكتشف أيضا جانبا هاما من حقيقة المدينة الأجنبية: "..كل هذه الأشياء لعب من الكرتون. البيوت العالية، والمصانع الهائلة، والطائرات السريعة، والمقابر ذات التماثيل والزهور. أنظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. أنظر لمن يكلمون أنفسهم فى الطرقات. لمن يجلسون فى المقاهى يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. أنظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية. هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفت أنفسنا فى جلودنا، تعمى عيوننا عن النعيم الحقيقى والفرح الحقيقى".. وكان هذا هو البستان ويكون "النعيم الحقيقى والفرح الحقيقى" عند صديقه "التائب" هذا، هو ابتناء بيت فى الصحراء أمام البحر: "نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوى" بعيدا عن غابة الحياة حتى فى الوطن الذى سيعود إليه.

ومع ذلك فإن بطلنا يعرف شيئا آخر، يعرف أن صديقه "التائب" هذا كان يقول قبل قليل أنه يعتبر بلدته الأجنبية تلك صحراء خالية من البشر، وأن بيته خيمة فيها، ولا يعامل أحدا خارج دائرة العمل ولا ينتظر من أحد "منهم" أكثر من ذلك. وكان بطلنا يعرف أيضا أن

هذا البلد، أتاح - بسبب ما "جرى لهذا البلد" الإفريقى الأسود أن يتمتع - ولو شكليا - بحق المواطن ما دام يدفع ويطيع القانون، وأن ينتزع حقه من عجوز "محلية" شقراء وزرقاء العينين، وأن يسبها لأنها حقرت زنجيته، ويقول لها إنها لا تفتقر إلى الأدب، بل إلى الشجاعة أيضا لأنها "جبنت" أمام عينيه المحمرتين عن التمسك بتحقيرها لزنجيته. لقد وقف بهاء طويلا أمام هذا الحدث، رغم أن الراوى كان منفعلا وهو يحكى الحدث لصديقه فى التليفون - فإن للحدث ذاته أهميته الدلالية فى سياق بناء القصة ولرسمه تفصيليا - وهو الموقف الوحيد فى القصة إلى جانب موقف زيارة الراوى لبيت الشقراء أول مرة الذى يروى بهذا التفصيل. إنه الحادث الذى يرسم به بهاء، صورة الجانب الأخطر للوضع الجديد للعلاقة بين الغرب الأشقر وبين كل الملونين والسود: فالزنجى الذى يعمل هناك أو يتعلم - لا بوصفه نمطا من المنظور الفنى - لم يعد مطالبا بأن يشعر بالدونية. ولكن أحدا لا يعرف ماذا كان الإفريقى يمكن أن يفعل لو أن السيدة كانت رجل شرطة أو رجلا بارز العضلات يستطيع الدفاع عما يزعمه من حقه!

هكذا تطرح التجربة الجديدة، التى تخوضها العلاقة الدراماتيكية القديمة، المعنى ونقيضه سويا، الاحتمال ومقابله معا. ومع ذلك، فإن بهاء لا يحب للتجربة الجديدة أن تنسى ما كان للعلاقة ذاتها من ماضى.. ولا يحب لها أيضا أن تستحضر ذلك الماضى - بالتفصيل. لم يتبق من ذلك الماضى - فى هذه اللحظة وحدها - سوى تلك الصور القديمة الحائلة اللون لوالد الشقراء

الميت، في زمن مضى وهو يمتطي جملا أمام الهرم، وسوى بقايا الأسلاب: "قناعين أسودين مرشوقين في حائط من المنزل يتوسطهما صليب خشبي".. وسوى بعض التصورات الفولكلورية عن الشرق: أذكر أن زوجي قال إنهم في مصر يجيدون السحر.." كذلك قالت الأم العجوز عما بقي في ذهنها مما كان قد بقي في ذهن زوجها عن ذكريات "أفريقيا" التي لم تعرف متى كان قد زارها ولا سبب الزيارة.

الأم تعتقد: "أنهم في مصر يجيدون السحر"، والابنة - رغم أنها تحب القراءة والموسيقى والسينما - تعاني من اعتقاد مماثل، ولكنه ذو مدلول شخصي، وليس عاما مثل اعتقاد الام: تعتقد آن ماري أن بطلنا يفعل شيئا ما يجعله يأتيها في أحلامها: "أول أمس أيضا حلمت بك. حلمت صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إلي بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه، ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه، صحوت من النوم وكنت أبكي... ماذا تفعل لكي يحدث هذا؟!".

الصقر يضرب النافذة من الخارج ويتطلع للفتاة بغضب. صورة تذكرنا بلحظات الرعب التي يبدأ بها افتراس الكونت دراكيولا لأحدى ضحاياه. ولكن دراكيولا كان يأتي في صورة "خفاش".. فلماذا "الصقر"؟ هل لأن للصقر علاقة ما، غامضة وبعيدة وغير مباشرة بمصر؟ ولكنها لم تكن تعلم قبل ان تحلم به أنه مصري. كانت تحلم به: "..غير أنني أراك أيضا عندما لا أراك. أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود، وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحيانا أتخيل

هذا فحسب ولا تكون هناك ولكن اكاد ألمسك" .

الصقر طائر جارح، صياد، يقتل ليأكل أو ليطعم من يحب . والصقر كالخفاش - أسطورة - نسجها وهم التى تحزن لانهزام : "الرقة والحساسية فى هذا العالم وأن ينتصر"الشر .. يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت، ولكن يحزننى أيضا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى فقراء لا يجدون دواء. أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر. يحزننى الموت بصفة خاصة ..".

بالحزن : وتريد أن تبدأ صفحة جديدة تماما : تحيط نفسها بالبياض، باللون الأبيض فى كل شئ فى غرفتها الخاصة : الزهرية من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة، وقديس الفقراء صورة تنتشر فى الغرفة : "وكان اللون الأبيض فى كل مكان، المفارش وغطاء السرير وستائر النافذة الدانتيلا .." بل إن "اللحظة" نفسها والموقف الذى يجمعهما داخل الغرفة، يتحول إلى "منظر مسرحى" رمزى نموذجى يحيط الشقراء بالمزيد من اللون الأبيض ودلالته : " وحين فتحت ين مارى ستارة النافذة ظهرت فى الخارج شجرة أرز تكوم الثلج على غصونها العريضة الخضراء التى تشبه كفوفا مبسوطة، ومن حولها أشجار تتشابك غصونها العارية المطلية بالجليد. جلست آن مارى على كرسى صغير بجانب النافذة ووضعت راحتيها بين ركبتيها المضمومتين وأخذت تتطلع للخارج" .. تتطلع للجليد الأبيض.

إنها قد تريد أن تبدأ صفحة بيضاء، ولكن التاريخ لا يسمح

لأحد بأن يبدأه من جديد : والبداية لم يبدأها أحد بالتحديد. والبداية لم يبدأها أحد بالتحديد. إنها لا تهتم بصورة أبيها وأقنعة النحت الأفريقي القوى (تذكارات الماشى عند أمها) بل إنها تحزن لأصحاب هذا النحت الفقراء المرضى الذيت يموتون دور مبرر... ولكنها تحزن "بصفة خاصة" للموت، مجردا. ولذلك، فاللون الأبيض قد يكون إطارا تمهيديا، ليس فقط لحزنها الخلى من الفعالية، صفحتها البيضاء الجديدة، وإنما أيضا، لموتها. ولذلك فإنها لا تفهم إلا بعد أن يرفض هو حلمها، ويعلن أنه لا يملك إلا أحلاما مستحيلة: عالما غير العالم وناسا غير الناس، وعجزا عن فهمها وعن استطاعة شئ لها: "إن كنت لا أفهم كيف اساعد نفسى، فمن أين لى أن أفهم كيفا أساعدك؟" حينذاك تفهم هى وتحتفظ لنفسها بـ"سر" ما فهمت: سوف يطاردها "صقره" الجارح القاتل فى أحلامها رغما عنها ورغما عنه: وهو (الذى ليس نمطيا رغم دلالته العامة فى وقت واحد) سيكون هناك بحزنه المطلق، وإدراكه المطلق المثقل بالخبرات، وعجزه الناشئ من كثرة الأحزان، وتراكم العجز عن تحقيق أى فرح، إلى أن يحلم بالصقر ويمد إليه يده ويتملىّ فى " أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين حولى".

هل كان ذلك هو بستانه الموعود أن ينبت فى صدره لو أنه عرف؟ أم كان موته، جاء يخلصه هو الأخر من العجز عن الفعل، ومن العجز عن الفكاك من سجن التاريخ: تاريخ علاقته بـ"غرب" لم يعد يثير الانبهار وإن كان ما يزال قادرا على إثارة التوتر، وتاريخه هو فى

هذه العلاقة، وتاريخه الخاص مشبعا بكل ما رسبه التاريخ؟!.

أما الأم، فإنها كانت قد رفضت أن تعطي بطلنا تذكارات الماضى (من الذى يفرط فى تذكارات مجده؟) رغم أنها تعتذر، وتؤكد: "أنا أفهمك. أفهمك تماما" فمن الذى لا يريد أن يسترد ما سُلب منه، وسجل - حتى باللون الحائل مهانته، في صورة الرجل لابس الجلباب، الممسك بمقود الجمل - يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع."

للوهلة الأولى، يبدو أن بهاء طاهر لم يكن يملك مبررا فنيا - ذاتيا يدفعه لأن يضع القصص الأربعة التالية، في ذات المجموعة التى تبدأ بقصة: "بالأمس حلمت بك" وتعطى المجموعة اسمها. ولكن اليد الممدودة نحو الصقر / الحلم الحقيقى فى نهاية "بالأمس حلمت بك" قد توحى بانها تمتد أيضا إلى الوراء، وإلى حيث قرر بطل "بالأمس حلمت بك" أن ينسى أفكاره بعد أن اكتشف أن أحدا لا يحتاجها ولا يحتاجه، وإلى حيث قرر الرحيل وأن يأتى: "هنا".. حيث كان يظن أنه سيعمل وحسب، ويمارس أحزانه بحرية، ويجتر أحلامه المستحيلة. هذه اليد الممدودة فى نهاية: "بالأمس حلمت بك" تبدو كانها تشير إلى قانون سندس تاجرة النفائس الجوالة التى يخاف حسدها وتخاف هى كلاب البيوت التى تحتاج إليها وتكرهها والتى تستطيع أن تترك العيون الجميلة للعمى وتقاتل ضد الحسد بـ"فص المستكة".. كأن هذا هو "السحر" الذى ذكرت الأم الأوروبية العجوز "أنهم يجيدونه فى مصر"!.

وتبدو كأنها تشير إلى مدينة هذه المجموعة من الموظفين الأسرى

وراء نافذتهم يتبادلون الشك والبغض والنميمة والتهالك على الكذب وعلى وما يتاح من متعة مختلسة من فتيات المدرسة أو من شوارع المدينة.

أو تبدو كأنها تشير إلى مدينة هذه الاسرة التى مات عائلها، ولم تعد تملك إلا أن تنتظر ما يفعله بها الآخرون والظروف، وقد لا يكون ثمة سبيل إلى التمرد أو الخلاص، ولا سبيل الى التنفيث إلا تبادل الانفجار والاتهام، أو تبادل الأحلام الساذجة والبراءة.

أو تبدو كأنها تشير إلى مدينة ذلك الشاب العاقل، الذى يصر على أن يذهب مدمن الأفيون العجوز إلى مصحة أو إلى طبيب، ويصر على رفض إعطائه أى صدقة يعرف أنه سيشترى بها سمه الأسود.. ويتركه ببساطة للموت مجهولا فى عرض الطريق وفى يده بطاقته الشخصية، يتركه لكى لا يتأخر أكثر على موعد الشركة.

الموظف المطعون فى أمانته وشجاعته؛ ووكيل النيابة الفاهم لأهمية سمعته والمستعد لإخفاء أى حقيقة لحمايتها؛ وأبناء الموظف الميت الذين فقدوا يسر الحياة المسروق؛ والشاب العربى العاقل الجبان والعجوز مدمن الافيون؛ وسندس والطفلة المحكوم عليها بالعمى.. يبدون جميعا كأنهم "المقدمات المنطقية" لذلك المغترب، ناسى أفكاره، صاحب الأحلام المستحيلة، الهارب من حيث لا يحتاجه ولا يحتاج افكاره أحد، والذى يكتشف - بعد كل ذلك - أنه فى مواجهة حلم واقع جديد.

ومع ذلك فإن بهاء طاهر، يتجلى "فنانا" أكثر ما يكون سطوعا

فى عـالم المدينـة : موظف مازومـا كان بطلـه أم شـابا يخـطف منه الموت المفاجئ أمنه وثقته فى المستقبل أم موظفا يتجاهل كل حقائق مدينته لـكى يتـمسك بـعقلانـيتـه البـاردة .. ولـقـصـص هـذه الـنـمـاذج، غـير النـمطية وعـامة الدلالة فى الوقت ذاته - شأن بطل : "بالأمس حلمت بك" حقها فى وقفات طويلة أخرى قادمة.

نشرت فى مجلة إبداع - أكتوبر ١٩٨٤

فى الدراما والمسرح



الغربان
لغة الدراما المصرية وملاحظات عن التاريخ والشعر والمجاز

أسباب كثيرة تدفع إلى الاهتمام بمسرحية (كوميديا) الغربان لمؤلفها الدكتور محمد عناني، وصدرت قبل أسابيع عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. ولنعرض في البداية الأسباب الثانوية.

إنها النص الدرامي - المسرحي - المنظوم الأول، لكاتب يعاني التأليف المسرحي غير المنظوم (ولا أقول النثرى) منذ ما يقرب من ربع قرن (شاهدت مسرحية: البر الغربي على مسرح الحكيم قبل انتصاف الستينات. ولم يكن عناني قد حسم بعد مسألة تخصصه في العمل والكتابة. وأعتقد أنه قد استقر الآن على بديهية بسيطة: إن المسافات الفاصلة بين أستاذ الأدب والمترجم والناقد والمبدع، هي مساحات لا تفصل بينها سدود أو هوى، وأن الأربعة يضمهم جميعاً كون شعورى وتعبيرى واحد، تتغير - فقط - نقاط الانطلاق من منصة واحدة نحو «هدف» واحد على الدوام).

وكوميديا الغربان، هي النص الدرامي المسرحي المنظوم الأول، لكاتب يملك تراثا معرفياً وشعوريا وعلميا، شخصيا.. لا بد أن يملي التوقف باهتمام لما يصنعه، وهو يستطيع أن «يقدم» لما يصنعه مثل هذه المقدمة النظرية والتفسيرية الهامة التي كتبها للغربان: عن الشعر والمسرح وعن النظم المسرحي والشعر، وعن المسرحية الشعرية والمسرح، وعن الدراما التاريخية والتاريخ والعصر الذى كتبت فيه هذهالدراما التاريخية وكتبت من أجله، إن المسرحية ـ ومقدمتها ـ بهذا الشكل تطرح «اقتراحا» علمياً، لا يمكن على سبيل البداية هنا ـ أن نتجاهله، أو أن يتجاهله أى مشتغل من أى تخصص ـ بالدراما المسرحية العربية ـ لأنه اقتراح يتعلق بإحدى المعضلات التي تبدو كمشكلة مزمنة في مسرحنا الآن: مشكلة لغة الكتابة الدرامية، منذ تم «استهلاك» النماذج اللغوية الخمسة أو الستة ـ النثرية أو المنظومة التى طرحتها أعمال كل من نعمان عاشور وألفريد فرج وميخائيل رومان فى النثر الدرامي، وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور فى النظم الدرامي. فقد كتب نعمان حواره بنثر عادى عامي، وكتب ميخائيل حواره بنثر عامي خطابي متوتر، وبينهما حقق ألفريد توازنا نهائيا بين جملة النثر العادية وبين كثافة جملة الشعر المشحونة المنسوجة فى البناء اللغوى النفسي الشخصي والفكرى المنظرى الكامل للمسرحية، ثم اختار شكل ما بين الرواية والملحمة (السيرة) وبين المسرحية، واكتشف عبد الصبور ميزة اللغة الرمزية (ميزة لغة الشعر الرمزى) لخلق تركيبة درامية ـ شعرية مركبة تملك كثافة القصيدة وتصاعد الدراما

في آن معا.

ولكن رشاد رشدى طوح لغة الدراما المصرية (المسرحية) إلى طريق خطر: طريق السجع العامي: كان يريد أن يقف في نقطة ما بين النظم والنثر، وكان يريد أن يشحن نصوصه «المسرحية» بنفس الطاقة التي تملكها - تلقائياً وفطريا - طقوس الدين وشعائره اللفظية بعيدا عن «بحور» الشعر ولكن بالقرب من سجع الكهان.

ولسنا بحاجة إلى القول بأننا لا نقدم تحليلاً كاملا هنا عن «لغات» الدراما المصرية في ثلث القرن الأخير، ولكننا نكتفى بالقول بأن هذه النماذج العليا ARCHE TYPES اللغوية الستة (نعمان عاشور، ميخائيل، ألفريد فرج، عبد الرحمن، صلاح، رشاد رشدى) تكررت، وما تزال تتكرر بأشكال وقدرات متفاوته في الدراما المصرية، دون أن تؤدى إلى جديد فعال قادر على تحقيق تواصل من نوع جديد بين هذه الدراما وجمهورها من جانب، ولا التواصل الضرورى بينهما وبين مجموع «تراثها» الأدبى من جانب آخر.

وتأتي« الغربان» بتجربة عناني في «النظم» الذى ليس أكثر من تحكم إي بقاعي في لغة الحوار، بينما يطمح «النص» في جملته إلى خلق الدلالة العامة (الاستعارية حسبما يقول محمد عناني في مقدمته) التى تكفل له ذلك النوع الخاص بالدراما المسرحية شاعرية: فالنظم، أو التحكم الإيقاعى في الحوار، يخلق إطارا مرجعياً - عقلياً ونفسيا - أى ببساطة تراثيا - للغة الحوار - جملة فجملة - ومرحلة فمرحلة - في التصاعد المسرحي - الدرامي للحبكة،

فيما تتراكم الدلالة الاستعارية (الشعرية) للدراما إلى أن تصل إلى ذروتها الكاشفة مع السطر الأخير (وليس: البيت الأخير) من الدراما المسرحية.

فبصرف النظر عن سقوط أو تغير طبيعة نظرية الفصل بين الأنواع الأدبية - والفصل بين أنواع الشعور المرتبطة بكل تجربة، فلا شك أن نوع شاعرية الدراما، هو نوع متميز - أم متمايز - تماما - عن نوع شاعرية القصيدة، إلا إذا اختار المؤلف - واستطاع - تحقيق تلك التركيبة التى حققها عبد الصبور (مستفيدا - ربما من تراثه هو الشخصى كشاعر «رمزى» ومن تراث الدراما الرمزية أيضا بشكل عام، وربما من موريس ميترلينك بشكل خاص)، وهو تركيبة لا يمكن - ولا ينبغى - على أى حال أن نتذوقها باعتبارها «شعرا» وإنما لا بد من تذوقها باعتبارها دراما شعرية، حتى إن أوقفتنا لحظات أو سطور بعينها نقرأها - بعد أن ننتزعها - باعتبارها أبياتا منفصلة مثلما نفعل أحيانا - فى قصائد غير مسرحية.

بذلك، فى اعتقادى، يتجلى السبب الأول الذى يملى التوقف مليا عند مسرحية (كوميديا) الغربان.

إنه المسرحية ذاتها بكل ما «تحققه» من وعود لا بد أن تحملها مسرحية لمثل هذا المؤلف. وهو السبب (الأول) الذى تضمن بالضرورة عناصر هامة كثيرة، سنتوقف عند العنصرين الأكثر أهمية، حتى الآن.

العلاقة بالتاريخ - العلاقة بـ «الآن»:

لم يبخل علينا المؤلف فيما يتعلق بمصادره التاريخية - إذا صح أن

يكون للعمل الإبداعي مصادر بالمعنى الأكاديمي: ففي الفن قد يتحقق أسمى توظيف للمعرفة، بينما قد لا يكون ذا قيمة مطلقاً دون معرفة عميقة وشاملة، ومتمثلة وكاملة التوظيف. أشار محمد عناني في المقدمة إلى كتابي المقريزي الهامين: المواعظ والاعتبار، وكشف الغمة ، كما أشار إلى كتاب ابن إياس الأشهر: بدائع الزهور، وإلى كتاب تغري بردي الأكبر: النجوم الزاهرة، وأشار إلى كتاب واحد للدكتور حسن إبراهيم حسن: تاريخ الدولة الفاطمية، وإلى كتاب واحد للدكتور عبد الرحمن زكي: الشدة الكبرى (الشدة المستنصرية) ـ والمؤلفين الأخيرين من أعلام مؤرخي مصر المحدثين في عصر «التنوير» الثاني، خلال الثلث الثاني من هذا القرن (وكنت أتمنى أن يضيف محمد عناني معرفة بكتاب هام للدكتور علي إبراهيم حسن ـ شقيق وزميل حسن إبراهيم حسن ـ إذن لاستكمل ما شعر به من نقص في كتاب شقيقه، وهو كتاب مصر في العصور الوسطى (مكتبة النهضة. الطبعة الأولى فبراير ١٩٤٧ ـ الرابعة ـ يناير ١٩٥٤).

ومن المقدمة، ثم من النص الدرامي، نستشف أن المؤلف، قد أوقفته أبناء المجاعات المفزعة، التي شرعت تجتاح مصر بشكل دوري تقريباً منذ نهاية عصر الدولة الإخشيدية، إلى أن بلغت ذروتها في «الشدة المستنصرية» المشهورة (الأعوام بين ٤٥٩ ـ ٤٦٨ هـ) إلى أن استنجد المستنصر بالله الفاطمي، بالقائد بدر الجمالي ـ والي عكا ـ واستوزره وفوضه فقضى على المجاعة رغم أن نقص فيضان النيل استمر أعواماً بعد قدومه. وندرك من المقدمة ومن النص سويا، أن

المؤلف يرى أن المجاعة لا ترجع إلى نقص مياه الفيضان بقدر ما ترجع إلى نهب خيرات البلاد على أيدى أصحاب السلطان أو أصحاب المطامع. يؤكد هذا الإدراك، المقتطفان الطويلان، اللذان نقلهما محمد عنانى فى مقدمته «عن كشف الغمة» للمقريزى، المقتطف الأول يتعلق بما فعله قاضى القضاة (اليازورى) فى خلافة المستنصر بعريف الخبازين والخباز الصعلوك دون قصد منه فانخفض سعر الخبز (ربما ليوم أو يومين، فالمقريزى لا يحكى لنا ما حدث فى اليوم التالى للواقعة)، ويتعلق المقتطف الثانى بما فعله الحاكم بأمر الله، فى أول مجاعة كبرى تشهدها مصر بعد الفتح الإسلامى - وبعد المقدمات القاسية للمجاعة فى نهاية الدولة الإخشيدية - عندما أمر بأن يفرش له الطريق من قصره إلى المسجد «قمحا» لكى يثبت أن التجار حبسوا «الغلة» عن الناس لرفع سعرها تذرعا بنقص الفيضان وقد كان : «انحل السعر وارتفع الضرر ولله عاقبة الأمور».

منذ السطر الأول فى «الغربان» يحدد المؤلف لنا زمان استلهامه التاريخى : يروى الراوى أنه : «فى زمن المستنصر بالله.. وقعت شدة.. ثم انجلت الغمة.. كان الفيصل من أرض الشام، رجلا يدعى بدرا»... إلخ.

وتطالبه « الأصوات» للشخصيات «النكرة» من الراوى أن يكون صوته مثلما ينبغى أن يكون :

صوت١ : لكنك لست مؤرخ بيت الحاكم

لا تحك عن السلطان

وعن الأجناد الغلمان

صوت ٢ : إن كان فى سمع الليالى من نغم
يحكى أقاصيص الحياة بيننا وسوط الحقول
صوت ١ : أو وسط ساحات العمل
فى ملتقى الصناع والزراع والتجار.
صوت٢ : إن كان فى سمع الليالى من نغم
يسمو به الألم...

ويستجيب الراوى، ولا يكون شرطه سوى طرد «الشويعر» محترف مدح السلاطين والولاة، وهو أيضا محترم حكمة المكر لحسابهم والمكر بالناس. ثم تتدفق الدراما المسرحية، تنطلق أيضا من كلمات الراوى:

فى زمن لاحق
لا يدرى أحد أين يكون على أطلس أيام الله
طلب السلطان من الوالى منحة قمح ضخمة
ثمنا لبقاء الوالى فوق العرش...

زمن المسرحية إذن «لاحق» لزمن الشدة المستنصرية: إنه زمن الشدائد، ليس لأن النيل لا يفيض، وإنما لأن القمح لا بد أن ينبه الأجناد للسلطان وللوالى ولأنفسهم، إنه ليس زمنا محدداً، رغم أنه - فى الآن نفسه - بالغ التحديد. فعلى طول التاريخ الكذوب الذى كتبه المؤرخون الرسميون، تلتهب نيران المجاعات سواء فاض النيل عن آخره أو نقص الفيضان (والمؤلف محق تماما فى مقدمته بقوله: «وكتابات المؤرخين محيرة.. وكم تمنيت على الله أن تعاد كتابة هذا التاريخ من وجهة نظر شاملة نرى فيها الناس مثلما نرى الحكام...».

ومع ذلك فإن في أعمال مؤرخين آخرين ما قد يشفي غليل المؤلفين بحقائق ومعان غير تلك التي اقتطفها من كتاب د. حسن إبراهيم حسن، وأكثر دلالة من تمرد رضوان ابن الولخشي والي الغربية في زمن الحافظ الفاطمي - فتمرد رضوان كان في إطار صراع عرقي ديني بين المصريين والعرب وبين الأرمن - وقد تحول رضوان نفسه إلى وزير غشوم (انظر: مصر في العصور الوسطى - د. علي إبراهيم حسن - ص ١٦٢ وما بعدها).

المهم أن «حدس» المؤلف التاريخي هو حدس صائب تماما: فإذا كانت «الغربان» من ناحية استلهمها للتاريخ (لروح التاريخ وجوهره) رؤية درامية للحظة من لحظات «وجود» الشعب على مسرح الحدث التاريخي - وفي المقدمة البارزة من هذا المسرح وتحت أضوائه.. فإنها في الحق قد أبصرت الحقيقة ولمستها (فمنذ شارك العرب في المصريون الثورة التي انتهت بمقتل عثمان لم يكد يمر قرن من الزمان دون اشتعال ريف مصر، وكثير من مدنها بواحدة من تلك الثورات التي بلغت في أحيان كثيرة مستويات بارزة من النضج السياسي والمقدرة العسكرية والإدارية).

ومع ذلك فإن المؤلف يختار أن ينسج رؤيته الدرامية هذه، حول تمرد هو أعمال «الذكاء» الريفي المصري التقليدي، يبغي من خلاله إبراز القيمة الإيجابية للفعل البسيط دون عنف ودون أن يطمح المترددون إلى السلطة أو إلى تغيير النظام القائم: إنهم فقط يطمحون إلى الاحتفاظ لأنفسهم بالقمح الذي زرعوه وحصدوه، فلا يسلموه لجند الوزير الذي يريد أن يصدره، وأن يحجبه في الوقت

نفسه عن الوالي، حتى يثير غضب السلطان على الوالي فيخلعه، ولا يجد أمامه غير الوزير ينصبه والياً (وهذه الجزئية، مرة أخرى، تعكس بصدق أيضا صراعات الوزارة في الدولة الفاطمية، الصراعات التي انتهت بين بعضهم إلى الاستنجاد بالصليبيين وبنور الدين محمود، وظهور صلاح الدين يوسف بن أيوب، وهي الصراعات التي بدأت بدايتها الدموية بتمرد ابن الوخشي والي الغربية على بهرام الوزير الأرمني).

ومع «خيط» تمرد الفلاحين بقيادة فتاهم زهير (لاحظ الاسم ودلالته على الرقة والعذوبة والبعد عن العنف: إنه تصغير زهر) وحبيبته سمراء (لاحظ الاسم مرة أخرى: نفس الرقة الشاعرية، مرتبطة هذه المرة بالأرض، أو بطمي النيل الأسمر، والخصوبة والعطاء).. مع هذا الخيط، يجدل المؤلف خيط القصة المحببة إلى نفسه فيما يبدو، والتي أخذها من المقريزي: قصة الفلاحة - أو ربما الغجرية - مائسة - التي منحت نفسها، أو باعت نفسها للوالي، مخادعة نفسها بالاستسلام لوعده بالزواج منها، حتى تكتشف أنها ليست سوى جارية تباع أو توهب للمتعة أو للتسري: يأخذ المؤلف قصة مائسة، فيجعل لها علاقة قديمة بزهير، وانتهت بهجرها له إلى قصر الوالي، وتحوله هو عاطفياً إلى سمراء، ويعرف الوزير بهذه العلاقة القديمة فيقرر استخدام مايسة للإيقاع بزهير حتى يفشي لها سر القمح الموجود وغير الموجود معا: القمح الذي أخفاه الفلاحون وزعموا أن الغربان - آكلة اللحوم والجيف قد أكلته سنبلاً أخضر على أعواده!

ومرة ثالثة يصدق حس المؤلف التاريخي، ليس فقط لمجرد أن واقعة مائسة رواها مؤرخ كبير، وإنما لأن الحقيقة التاريخية العامة تؤكد لنا أن المئات من الغرباء وشذاذ الآفاق من كل جنس، اعتادوا أن يبيعوا ـ أو يهبوا ـ أنفسهم للأمراء ممن فضلوا استخدام المماليك العبيد (حيث كان الأمراء أنفسهم أجانب أو غير مرتبطين بالشعب.. أو كانوا أنفسهم مماليك سابقين كما حدث منذ أواخر الدولة الأيوبية).. ولم يكن وراء ذلك غير الطمع في المال أولاً ثم في السلطة بعد ذلك: إن حالة مايسة ليست سوى حالة «نموذجية» لنبط شائع، في عصرها الذي ينسبها إليه المقريزي، وفي عصرنا الذي نسبها إليه المؤلف، في المقدمة، وفي الدراما سويا.

وليست مائسة وحدها هي التي تسحب دلالتها إلى عصرنا، فدراما «الغربان» مثل زميلتها في الاسم، والتي كتبها الفرنسي هنري بيك في القرن الماضي عن أسرة يموت عائلها القوي، فينقض أصدقاؤه من رجال الأعمال عليهم كالغربان لينبهوا الثروة وصبا البنات اليتيمات، وهذه الدراما الفرنسية الطبيعية (في توصيف مؤرخي الدراما الفرنسية الذين نقل عنهم عبد الرحمن صدقي في مقدمة ترجمة د. محمد القصاص ـ روائع المسرح العالمي ـ العدد السادس ـ دون تاريخ) سحبت دلالتها أيضا إلى أبعد من عصرها ومن وطنها شأن العمل الدرامي الخصب الدلالة، أو القادر على صنع «استعارة» بتعبير محمد عناني في مقدمته: شاملة للبناء الدرامي كله، استعارة درامية، تمنح الدراما قوة الدفع اللازمة لتجاوز عصرها، وتمنحها أيضا الشاعرية الدرامية الخاصة المتمايزة عن

شاعرية «البيت الشعرى» والمتميزة أيضا عن شاعرية القصيدة الغنائية.

* * *

«الغربان» في مسرحية عناني ليست فقط تلك الطيور السوداء، آكلة اللحوم التي تعلل الفلاحون بها ليفسروا إخفاءهم غلتهم، إنما هى أيضا، فى قول زهير:

«غربان هذا العصر يا وزيرهم أعوانك الكبار!
أعوان والينا المهيب
ضباطه وعساكره !
كل ينال حصة ثم يولى..
يقول نفسى أولا
ودولة الحريم والخدم !

وهؤلاء هم الغربان التى تأكل القمح، وتأكل لحوم البشر وجثث أرواحهم أيضا، مثلما أكلوا جثة روح مائسة، وكانوا يدبرون لأكل لحم زهير وزملائه.

* * *

الشعر الدراما، والجهاز الدرامى:

لم تتح لى فرصة قراءة كتاب د. محمد عنانى، الذى يشير إليه فى مقدمة المسرحية والذى تحدث فيه عن أسباب إحياء المسرح الشعرى لدينا. ولكنه يقول:

«ولقد أصبح الشعر الحديث يلتقى مع المسرح الحديث فى كل ثنية، على اختلاف الوسيلة اللغوية، بعد أن كانا يجتمعان فى

الماضى على الوسيلة والنظر والتحقيق ! وإذا كنا نلجأ فى مسرحنا إلى النظم.. فإنما ينبع ذلك من إدراكنا أن الشاعرية لابد لها من النغم الدافق ! ولذلك فإن أقصى ما أستطيع أن أحكم على المسرحية التى أقدمها اليوم للقارئ هو أنها مكتوبة بالنظم، وأما الشعر فربما كان موجوداً فى بعض الشخصيات أو المشاهد، وربما لم يكن موجودا...».

وفى هذا لا بد من تحديد أشياء كثيرة هامة ـ فى رأينا ستجلى حكما، أتقدم به منذ البداية: أن الناقد د. محمد عنانى قد تخلف عن المبدع الكامن فيه أيضا، أو لم يشأ أن يضع نفسه فى خدمته.

ومن قال أن الشعر فى المسرح، يظل هو الشعر فى القصيدة؟ ومن قال إن الشعر ثابت وأبدى فى كل الحالات ؟ : أى من يقول بأنه لابد أن تكون صفة الشعر فى «الشعر» أى فى القصائد (ولن أعدد هنا أنواعها البنائية والتعبيرية ولا أنواع رؤاها) هى صفة الشعر فى الدراما وفى أنواع القصص الأدبى وفى الموسيقى أو التصوير أو النحت .. الخ؟.

وكيف تأتى للناقد محمد عنانى أن يتصور احتمال وجود شعر فى بعض الشخصيات أو المشاهد» دون شخصيات أو مشاهد أخرى تنتمى كلها لبنية فنية واحدة؟ ألا يمكن أن يكون "الشعر" أى الرؤية والتجربة، متخللاً البنية الدرامية كلها، مشعا منها « دراماتيكيا» مثلما يشع من القصيدة « قصيديا»؟ ولنمسك بأول خيط.

يقول المؤلف فى المقدمة:

«وقد تنبع القصيدة من لحظة مكثفة من لحظات الرؤى الاستعارية

وقد لا تتضمن استعارة بلاغية (أى لفظية) واحدة، وقد تتضمن كلمة واحدة تفصح عن هذه الرؤية أو اللحظة ، فإذا بسائر ألوان المجاز في القصيدة تدور في فلكها وتعمل على تعميقها».

وهذا رأى عام قد لا يختلف على صحته اثنان (وإن قام احتمال الخلاف عن النزول إلى الجزئيات وإلى التطبيق) . ولكنه إذا كان فى عموميته يصدق على القصيدة، فلم - فى عموميته أيضا - لا يصدق على الدراما ؟

ولكن الدراما ليست مثل القصيدة، فنا « لفظيا» : إن خامتها ليست هى ألفاظ اللغة وإيقاعات العلاقة النغمية بين الألفاظ . ولذلك فإن من «المستحيل» علميا أن تكون ثمة «كلمة واحدة» فى الدراما - كما يحدث فى القصيدة - تفصح عن رؤية الدراما «الاستعارية».

للدراما - إذن - بشكل عام، وللدراما الشعرية بشكل خاص، استعارتها الخاصة أو مجازها الخاص، ولها ينبوعها الخاص الذى تنبع منه هذه الرؤية المجازية أو الاستعارية.

ولعل «الغربان» نفسها تكون نموذجاً مناسباً لتطبيق ذلك القول. فمن الجزء الأخير من المقدمة نفسها، نعرف أن «فكرة» المسرحية نبعت من «جدل» حدث فى ذهن المؤلف وبين ما عرفه عن موضوع «المجاعات» فى تاريخ مصر فى العصور الوسطى - من كتب ابن إياس والمقريزى وابن تغرى بردى والمؤرخين المعاصرين التى سبق ذكرها - وبين «الوعى» الذى سطع فى ذهن المؤلف عن أن إرجاع «المجاعات» إلى نقص مياه الفيضان وحده، لا يكفى لفهم أبعاد تلك المجاعات

وملابساتها السياسية والاجتماعية والثقافية، ثم تجادل هذان العنصران عنصر المعرفة والوعى، مع التعاطف الذى عاشه المؤلف مع قصة مائسة المصرية (أو الغجرية فى قولنا) .. ثم تصاعد «الجدل» إلى مرحلة جديدة. أشار إليها المؤلف فى حديث عن علاقة مايسة بمن يشبهها من فتيات عصرنا.: أى تصاعد الجدل بين المعرفة بالماضى والوعى به والتعاطف مع إحدى شخصياته، إلى مرحلة التجادل والتفاعل - بين هذا كله وبين المعرفة بالعصر القائم والوعى به والتعاطف معه.

عند هذه اللحظة، ربما نشأت «الحبكة»، وربما «نبع» الإحساس بضرورة «النظم»: أى ضرورة إعطاء الدراما، تلك الغلالة اللغوية الشفيفة، من الإيقاع، والقدرة على النطق بما لا يقوله الناس (الشخصيات) فى حياتهم العادية إلخ.

إن «النظم» كان جزءا من التراكم الشعورى - العقلى والوجدانى - الذى جاء نتيجة تلك التفاعلات بين المعرفة بالماضى - والحاضر - معاً والوعى بهما سويا والتعاطف معها ونسج حبكة لمجموعة من البشر / المعانى، يحملون - وتحمل حبكتهم واللغة التى سينطقون بها - «دلالة» عامة ومشتركة ومحددة.

فالشعر إذن - الذى كان النظم أحد وسائل تحقيقه، كان لابد أن ينبث فى كل جزئيات البنية العامة للعمل الواحد. وقد كان.

ولكنه شعر من نوع يختلف عما حققه صلاح عبد الصبور أو عبد الرحمن الشرقاوى. إنه الاختلاف - ربما - الذى جعل الأستاذ الدكتور عبد القادر القط - حسبما ذكر المؤلف فى المقدمة - يقول إن

المسرحية لم تستغل وسيلة الشعر فى إخراج شعر بالمعنى المفهوم، وأنها كلها «حوار».

إن كونها كلها «حوار» هو أمر يتعلق أساسا بأسلوب «الأداء اللفظى للشخصيات ومنظور المؤلف لوظيفة «الألفاظ» اللغوية فى مجموعة البنية الدرامية، هذه البنية التى لا تتكون من «الألفاظ» وحدها. إن هذا المنظور هو الذى أقام المسافة بين وظيفة الكلمات فى مسرحيات عبد الصبور، وبين وظيفتها عند الشرقاوى، وبين وظيفتها فى «الغربان» ولعل هذه المسألة، أن تكون أحد الأسباب الرئيسية لأهمية النص.

إن المسرحية تريد ببساطة أن تقدم فهما لـ «حقيقة» ظاهرة تاريخية (أى ظاهرة: واقعية، فعلية، حقيقية، مادية)، وشخوصا ليس بينهم فارس شاعر، ولا شاعر عاشق ولا سلطان أسطورى: إحالاتها إلى الحقيقة فى الموضوع، والقضية والبشر، ومع ذلك فهى تطمح إلى أن تستقطر «جوهر» الحقيقة التاريخية بما يسمح لها (للمسرحية) أن تعبر حاجز الزمن بين الماضى، والآن: فليس لها ما يبرر أن تلجأ إلى «استعارة» القصيدة، وإلا لخسرت «استعارة» الدراما، فيما كانت استعارة القصيدة - بشكل خاص - نافعة كل النفع للاستعارة الدرامية سواء عند صلاح أو عند الشرقاوى.

و «الغربان» لا تحل قضيتها (قضية سرقة الولاة لغلة الفلاح وقضية السبب الحقيقى للمجاعة بالتالى): لا تحلها، لا فى التاريخ، ولا فى العصر الراهن: إنها لا تتركنا مستريحين لانتصار زهير وسمراء بخدعة الغربان وبالاستنجاد بالسلطان ويعزل الوزير ..

إلخ فالحاكم الجديد يدخل ، بالغ الضخامة - ولا ينطق حرفا - بيما يدخل وراءه الشاعر المأجور الذى كان قد شرع فى توجيه مدائحه إليه بالفعل قبل دخولهما .. والراوى ، يختتم النص كله :

الراوى : وهكذا ترون

لا بد أن نمضى...

أى هكذا ترون أن المشكلة لم تحل - وربما لن تحل أبدا - جذرياً ، وأنه لابد من المضى : المضى - رحيلا أو المضى استمرارا (إنها كلمة وحدة تحمل شعرا (استعارة) كثيرا فى إطارها الدرامى وحده ، وليس فى أى إطار «قصيدى» .

ولأن القضية لا تحل فى المسرحية ، فإن العلاقة بين الدراما وبين الزمان الواقعى (التاريخى والآنى) تصير علاقة ، منطقية ، وليست مجرد علاقة مجازية . وهذه إحدى صور البلاغة التى قد تكون ابنة نوع فنى يدرفه الأدب العربى الذى أنتج البلاغة القديمة ، والذى أنتج مفهوماً ناقداً ولم يتمكن منه مبدعاً . وقد تكون هذه إحدى نفحات الإبداع الكثيرة .

نشرت فى مجلة إبداع - يونيو ١٩٨٧ .

هذا المسرح، هو هذه الثقافة!

في كل بلد من بلدان العالم التى تملك مسرحاً له مؤلفون ومترجمون ومعدون وممثلون، وهيئة أو مؤسسة تشرف على النشاط المسرحى: فى كل بلد من هذا النوع، يوجد فى العادة نوعان من المسرح: مسرح لا يهدف إلى أكثر من التسلية، ومسرح يهدف - بجانب التسلية والإمتناع - إلى طرح قضايا الوجود والمجتمع والحياة، ومناقشتها بهدف أن يعيها الناس وأن يناقشوها بجدية. ومن البديهى أن هذا النوع الأخير من المسرح، لا بد أن يجتهد لتحقيق هدفه «الجاد» مستخدما ما يحققه من تسلية ومتعة، بل وما يخلق من «إبهار» لانظار المتفرجين وعقولهم وقلوبهم.

ولكن من البديهى أيضا ـ أو نرجو أن يكون بديهيا ـ أن المسرح بوصفه جزءاً من الجانب الصادر عن الوعى، من ثقافة المجتمع ـ فإنه لا بد أن يعكس نوع ثقافة هذا المجتمع أولاً، ودرجة تطوره ثانيا،

والنوعيات المختلفة لوعى هذا المجتمع بذاته (تاريخاً ومكانا) وبالعالم الإنساني بأسره ثالثا.

وأقول إن المسرح يصدر عن الجانب «الواعى» من ثقافة المجتمع، لأن «الثقافة» الروحية بوجه عام، تنقسم إلى قسمين: القسم الذى ينتجه المجتمع ويعيشه بشكل تلقائى دون تعمد، فى خضوع كامل إفرازا ومعايشة ـ لظروفه التاريخية، من عادات وتقاليد وقيم أخلاقية وأساليب فى العمل والتعامل وطرق فى استخدام اللغة واللهجات وممارسة والشعائر الدينية وغيرها، ثم القسم الذى ينتجه ومنهم «جماعات» بالذات، إنتاجا واعيا، يعتمد عليهؤلاء الأفراد أو تلك الجماعات ومداركهم ورغباتهم و«ثقافتهم» واعتقادهم الفكرى والجمالي وميولهم. وهو الإنتاج الفكرى، من مجموعات القوانين الوضعية، إلى المذاهب الفلسفية، ومن الأدب إلى الرقص، ومن الموسيقى إلى النحت، ومن التصوير إلى السينما، ومن المسرح إلى أى شىء أو نوع آخر قد يخترعه الناس أو اخترعوه.

كل هذه الأنواع من المنتجات الفكرية والفنية «الواعية» لا بد أن يعكسه بدرجة ما، وبشكل ما، نوع ثقافة المجتمع، ودرجة تطورها، ونوعيات وعى هذا المجتمع بذاته (فى الزمن التاريخى والمكان) وبالعالم الإنسانى كله.

ولكن من بين الأنواع الفنية بالذات، نوعان أو ثلاثة تتميز بالقدرة على أن تعكس ثقافة مجتمعها، نوعا ودرجة، أكثر من غيرها، هى الموسيقى والسينما، وقبلهما : المسرح. ربما لأن اشتراك مجموعات ضخمة فى إنتاجها، متفاوته فى مستوى التعليم الوعى

والإدراك والذوق والأنتماء الاجتماعي، يفرض على هذه الأنواع الفنية أن تستأثر بأنماط مختلفة من كل هذه الخصائص والشروط المضافة إلى أصحابها، التعليم والوعي والأدراك والذوق والأنتماء الاجتماعي. وربما كان هناك سبب آخر، هو أن جمهور هذه الفنون، لا بد أن يتلقاها بشكل جماعي في دار المسرح أو في دار السينما، ولا ننسى أن الموسيقى وفروعها من أنواع الغناء والرقص (أو الغناء والرقص ثم تابعتهما الموسيقى إذا رتبناها وفقاً لتسلسل ظهورها التاريخي) كانت إلى عهد قريب لا تصل إلى جمهورها إلا جماعة، قبل اختراع الراديو والفونوغراف ونماذجهما الجديدة.

المسرح إذن من هذه الفنون التي تنتجها جماعات، ويتلقاها جمهورها بشكل جماعي. وهو أيضا من الفنون «المركبة» التي تستخدم كثيراً من الفنون الأخرى. بل إنه يستخدم دون شك «كل» الفنون الأخرى. يستخدم فنون اللغة (من نثرا أدبي أو شعر في نصه المكتوب) ويستخدم الفنون التشكيلية في رسم مناظره وديكوراته ويستخدم فن الرقص والموسيقى والغناء في لوحاته الغنائية والراقصة أو لإعطاء بعد «صوتي» وبعد «حركي» بهدف تأكيد خطوط معينة أو خلق خليفة من نوع خاص أو لمجرد تنويع وسائل التعبير المختلفة لإبراز المعنى الكلي للعمل، ويستخدم فنون الأزياء وتأثيث المنازل في تصميم أزياء شخصياته وتوفير الإطار المكاني القريب من الواقع حيثما تطلب المسرحية ذلك.. إلخ.. إلخ. وبما أنه فن ناطق، فإن فنون اللغة فيه لا تظهر فقط في أساليب «الكتابة» وأنواع المفردات اللغوية، الفصحى أو العامية، بل أن الأساليب

السائدة فى نطق اللهجة، وإطلاق التعليق للاذع، والاندماج فى الموقف أو التباعد عنه، والتعبير عن المشاعر المختلفة، وغيرها وغيرها، لا بد أن تنعكس أيضا ، بل وإن تظهر بقوة على أى «أداء» مسرحى، سواء كانت المسرحية مؤلفة (أى من قلب النتاج الواعى للثقافة المحلية) أو مترجمة أو مقتبسة.

إن أسلوب الممثل الفرد وطابعه، كما أن قدرة الأفراد أو عجزهم عن العمل كـ«فريق» متراص أو متباعد وأسلوبهم فى تكوين الفريق والتجمع أو توزيع التخصصات والتشقق ، كلها أجزاء لا تتجزأ من الأنماط السلوكية والسيكولوجية السائدة فى المجتمع كله تشارك فى صنع طابعه الخاص، إلى جانب الخصائص الفردية للممثلين (سواء كانت خصائص من صنع الوراثة أو البيئة)... وكل هذه الأساليب الاجتماعية أو الفردية، البيولوجية أو السوسيولوجية أو السيكولوجية لا بد ستنعكس على «العرض المسرحى» فى النهاية، وعلى الأساليب. التاريخية شبه الثابتة ثباتا نسبياً أو حركة نسبية بالطبع) أم أساليب ظرفية نشأت تحت وطأة الظروف الراهنة وتركت آثارها فى كل تلك الجوانب المختلفة.

المسرح إذن من الفنون التى لا بد أن تنعكس فيها ثقافة المجتمع كلها بجانبها الواعى، وقد تداخلت عناصره ومكوناته، وبجانبها التلقائى الذى أفرزه وفرضه التاريخ والمجتمع فرضا على أفراده ممتزجا بخصائصهم الشخصية.

فى المسرح تظهر كل فضائلنا، وتنعكس إيضا كل عاهاتنا وتشوهاتنا تتبدى «ثقافتنا» ، ما ورثناه منها عن الأسلاف، وما

نضيفه نحن إليها (عصرا ووطنا وبشرا: المفروض أن تكون في لغتنا كلمة واحدة تعبر عن معنى امتزاج هذه العناصر الثلاثة). تتضح خصائص عقولنا ووجداناتنا وألسنتنا التي تسلمناها من الماضي وقد أفرزها الأجداد من معايشتهم لواقعهم وحملهم - بدورهم - لبصمات أسلافهم، والتي نفرزها نحن من معايشتنا لواقعنا وحملنا - بدورنا - وتفاعلنا مع بصمات أسلافنا.

بل إن المسرح في مراحل التغير والاهتزاز، وفي لحظات انتفاح الأبواب والنوافذ، سيعكس ما قد يفد علينا من الخارج، وقد تموج لذلك الوافد ألسنتنا، وقد تتغير طبائعنا أو تنمو في أرواحنا زوائد غريبة، ويبترها الزمن بعد هذا - الوعي - أو تتمثلها الأرواح وتحتويها ولكن اعوجاج الألسنة، وتغير الطبائع، ونمو الزوائد الغريبة، سينعكس أول ما ينعكس على فن المسرح بالذات، ربما لأنه من صنع «الجماعات» وتتلقاه «الجموع» وربما لأن كل ثقافة المجتمع الواعية والتلقائية تنصب فيه ويستخدمها هو على الدوام. على هذا الأساس، لا يمكن أن ننظر إلى كل ما يجري في المسرح في مصر الآن، كما لو كان شيئا غريباً أو يدعو إلى الدهشة. أننا لا يمكن أن نتمنى لمسرحنا - أو نتوقع له - أن يكون كما نرجوه، إلا إذا أصبحت ثقافتنا كلها كما نتمناها: أي حتى تستطيع الجماعات التي تنتجه، والجموع التي تتلقاه، والفنون التي يتكون منها، وخصائص الثقافة التلقائية التي تنعكس عليه وفيه، أن تكون كما نتمناه حقاً.

والآن، لنلق نظرة أو نظرتين، على ما يحدث في المسرح « في»

مصر، ولا أقول المسرح المصرى.

* * *

نحن ومسرحنا و٦ أكتوبر

ما هو بالتحديد معنى أن هيئة المسرح المصرية، تبحث الآن عن نصوص «ملائمة» لمرحلة ما بعد ٦ أكتوبر، وأنها لا «تجد» حتى الآن مثل تلك النصوص؟.

أعتقد أن المعنى البديهى، الذى يكاد يتفق عليه كل من يحبون المسرح حقا، وتعتزون حقا بالسادس من أكتوبر وإنسانه المقاتل البسيط الشجاع - وهو أثمن ما أخذناه وأغلى ما سنعيش به - أعتقد أن المعنى البديهى لافتقار مسرحنا إلى النصوص «المطلوبة الآن» هو أن مسرحنا فى معظمه، قبل ذلك اليوم، كان يعيش بعيداً كل البعد عن ذلك البركان الفوار الخفى، الذى راح طوال سنوات مريرة يختزن طاقته، ويستعد للحظة الانفجار حتى انفجر بالفعل. وإلى جوار هذا المعنى لابد أن نضيف: أن أصحاب الأستثناءات القليلة الذين عرفوا أن الهزيمة ليس معناها الموت أو النكوص أو التخلى عن كل قيمة من قيم الحياة، والذين لم يتاجروا بالهزيمة ولا بشعارات «حزيران»، ليسوا الآن - أو أكثرهم - هم من يتصدرون حياتنا المسرحية. أحدهم مات (ميخائيل رومان) وأحدهم يدرس فى الجزائر بعد أن أوقف عرض آخر أعماله فى فبراير ١٩٧٣ (ألفريد فرج)، والمخرجون القادرون على الاختيار وعلى التفاعل مع المؤلفين الجادين، أحدهم يدرس فى الكويت بعد أن استسلم - واستثمر استسلامه - للمسرح التجارى الهابط (جلال الشرقاوى) وآخر

يعمل في الجزائر مدرساً ومخرجا ولا نكاد نعرف عن إنتاجه هناك شيئا (سعد أردش) ، وأحدهم يحاول أن يفعل «أى شيء» ، ولكن هو أول من يعرفون أنه ليس بفعل« أى شيء» يمكن أن يصون الفنان ذاته ولا فنه ولا التزامه ، ولا أن ينتج فنا قيما (كرم مطاوع) ولا بد أن نضيف أيضا أن مناخ «اللاثقافية» البارد الذى طغى على حياتنا الفكرية والثقافية (الذى تحدثنا عنه فى رسالة القاهرة فى عدد فبراير الماضى) (والذى تجسده صرخات تأر الموتى أو تهاوت ندمهم وحرصحهم على إثبات أن الموتى يمكن أن يهبوا من القبور وأن يزحموا الأحياء هذا التجسيد الذى وضحناه فى رسالة القاهرة عدد مارس الماضى) .

لا بد أن نضيف أن هذا المناخ يخيم الآن برطوبته وروائحه وظلامه على كل فنان يمكن أن يقدم شيئا جاداً فى المسرح فى مصر : ماذا فعل مؤلف مثل سعد الدين وهبة ، وماذا فعل بمؤلف مثل محمود دياب ، وماذا كانت نتيجة الطموح العاجز إلى الكسب وحده واللعب على كل الحبال فى حالة مؤلف مثل على سالم ، وماذا يمكن أن يفعل مخرجون مجيدون مثل سمير العصفورى وأحمد عبدالحليم سوى توظيف فنهما الجيد (الانتقائى غير الواعى أحيانا) لخدمة أشياء مزيفة للمعانى مثل «حبيبتى شامينا« (تأليف رشاد رشدى وإخراج سمير العصفورى فى المسرح القومى» أو لزومه أشياء مزيفة للحقائق مثل حراس الحياة (تأليف محمد الشناوى وإخراج أحمد عبد الحليم فى مسرح الطليعة) ؟ .

لم يكن مسرحنا يعيش فى حالة إيمان بأن « ٦ أكتوبر » لا بد أن

يأتي، وعاش مسرحنا - وما زال يعيش - في حالة الافتقار الفكرى والفنى، وحالة التسليم الكامل لقيم كثيرة زائفة.. وهيئة المسرح تبحث عن نصوص «مناسبة» لما بعد ٦ أكتوبر.

الحق أن مسرحنا بهذا العجز وبهذا البحث الساذج عن أشياء «مناسبة» إنما يكشف النقاب عن جانب آخر من حياتنا الثقافية الآن: جانب يؤكد سيطرة الفهم «التكتيكى» للفن، الفهم الذى يبغى ألا يتجاوز الفن قامات الأقزام الغارقين تحت أمواج التاريخ، لا العمالقة المستشرفين آفاق المستقبل، وهو الفهم الذى لا يؤدى إلى أكثر من خلق الأعمال الدعائية (بصرف النظر مؤقتا عن: الدعاية لأى شيء، وضد أى شيء؟) التى لا يمكن أن تكون تعبيراً عن غربة الدعاة أنفسهم عن حقيقتهم وتحولهم إلى آلات غبية لا تفكر إلا فى إطار مصالحها أو على الأكثر فى إطار عداواتها.

إنه الفهم الذى يريد للفن ألا يستند على أكثر من تحليل سياسى «تكتيكى»، ولا يريد للفن أن يلعب دوره الحقيقى فى إشباع حاجة الإنسان إلى ربط الحقيقة بالوجدان، وربط اكتشافها بالجمال، حيث تتوجد كل وظائف العقل فى ملكة واحدة: هى ملكة التذوق الواعى، أو الوعى المتذوق.

* * *

مسألة التأليف بعد مسألة الإعداد

...وكانت هناك من قبل مسألة «المسرحة» أو تحويل الروايات والقصص أى مسرحيات. ثم جاءت مسألة «الاقتباس» ومعها عشنا فى «المسرح فى مصر» مسألة تشويه الإخراج والإعداد للأعمال

الكلاسيكية العظيمة. وفى السنتين الأخيرتين واجه مسرحنا مشكلة «الإعداد» التى اتخذت صورا عديدة: التمصير، والترجمة إلى العامية، وتحويل المسرحيات الدرامية العادية إلى استعراض غنائى راقص، يضعونه بالقوة تحت عنوان «المسرح الشامل». وأخيراً وضعتنا ما تسمى باللجنة المركزية للقراءة فى المسرح أمام مشكلة المؤلفين والتأليف: تواجهنا بزعم أنه ليس هناك «نصوص» لأن المؤلفين لا يؤلفون، والذين يؤلفون يقدمون أعمالا لا تستحق العرض (هناك فى إدراج هذه اللجنة التى يقرأ «عضوها» كل مسرحية لقاء مبلغ محترم) نصوص من تأليف أسعد الدين وهبة، ومحمود دياب، ألفريد فرج، وشبان مجيدين مثل: يسرى الجندى ومحمد أبو العلا السلامونى ونبيل بدران وغيرهم: كلها مرفوضة، ومن بين أعضاء اللجنة رشاد رشدى وسعد الدين وهبة نفسه).

لقد نظروا إلى حرب أكتوبر كما لو كانت مناسبة لعرض مسرحيات خاصة، قالوا عنها إنها المسرحيات التى تصلح.. « ظروف» الحرب. إنها نظرة تتفق مع نظرة البعض إلى حرب التحرير نفسها التى يفهمونها باعتبارها موسما يأتى كل عدة سنوات، فيخرجون عما كانوا فيه من ممارسة حساب الربح والخسارة بمقياس المتعة، إلى ممارسة حساب الربح والخسارة بمقياس ثمن اللتر من الدم البشرى والوعى والحقيقة .

...الحرب عندهم موسم يأتى مرة كل حين، فيبحثون له (فى عجلة واهتمام) عما يتناسب معه. وبذلك يثبتون أن ما يتناسب مع الموسم لا يتناسب مع بقية أيام حياتنا العادية التى يقام فيها «سوق»

من نوع مختلف.

وقال مسئول في اللجنة المركزية للقراءة إنهم أرسلوا خطابات إلى كل المؤلفين - وعندهم «لستة» أو قائمة بأسماء المؤلفين، يطلبون منهم فيها أن «وافونا بمؤلفاتكم المسرحية الجديدة التي تصلح لهذه المرحلة العظيمة بعد ٦ أكتوبر العظيم».

وبصرف النظر عن مبدأ إرسال «الطلبات» إلى المؤلفين لموافاة لجنة القراءة بمؤلفاتهم - وهو أمر يعجل لجنة القراءة تبدو في صورة «متعهد إقامة حفلات زفاف ومآتم حسب الطلب والظروف» وتجعل المؤلفين يبدون في صورة «تجار التجزئة».. بصرف النظر عن هذا المبدأ فإن اللجنة نفسها، التي لم ترسل خطاباتها إلى كتاب «معتمدين» كثيرين، والتي أغلقت الأدراج على مؤلفات أخرى بحجج فكرية وسياسية، تؤكد لنا بموقفها ذاك حقيقية أخرى: هي إيهام مبدعي المسرح وجمهوره أن اللجنة إنما تعبر عن رأى «القيادة السياسية» من ناحية، وأن اللجنة تقيم الأعمال المسرحية تقييما سياسياً بالدرجة الأولى (علما بأن أبرز أعضاء اللجنة: الدكتور رشاد رشدى الأستاذ عبد الفتاح البارودى، من أصحاب مبدأ الفن للفن، ومن أشد المهاجمين لفكرة التعبير الاجتماعي والسياسي للفن).

لقد أثبتت التجربة التاريخية، في بلاد أخرى كانت أكثر منها تشددا، أثبتت هذه التجربة أن سياسة الخطوط الصارمة والجداول المستقيمة والقواعد المسبقة وأن سياسة ربط الإنتاج الفني بالتحليلات السياسة التكتيكية وبأهداف المراحل الواضحة أو

الغائمة) هي سياسة إلا تؤدى إلا فقر الفن نفسه، وفقر الغذاء الروحي والمعنوى الذى ينتظره الشعب من مؤسساته الفنية.

ليس هناك فن مناسبات. هكذا أثبتت تلك التجارب التاريخية. لأن ما يطلق عليه اسم «فن المناسبات» ليس فنا. قد يكون هاما كجزء من مجهود الدعاية والتوعية، ولكن مجرد دعاية وتوعية، وليس هناك فن يكتب بالطلب. لآن ما يكتب بالطلب ليس فنا. قد يكون جزءا من مساهمة الفنان الإدارية (أو الخارجة عن إرادته) فى المجهود السياسى الدعائى لوطنه أو للحزب الذى ينتمى إليه.

وكل هذه الأنواع وغيرها من المشابه لها - من الكتابة المسرحية - ليست من اهتمامات - أو ينبغى ألا تكون من اهتمامات هيئة المسرح، ولا هى اهتمامها الوحيد، ولا هى اهتمامها الإساسى. لأن اهتمامها الأساسى ينبغى أن يكون تقديم «الفن المسرحى». والفن المسرحى العظيم، مثله مثل كل فن عظيم، يصلح دائما فى كل المناسبات. لأنه يصلح لتغذية الحياة نفسها وإمدادها بالطاقة الوجدانية والعقلية اللازمة لمواجهة كل أزمات هذه الحياة وللاستمتاع بلحظات أمنها، بما فيها أزمة الحرب، أو فرحة الانتصار.

* * *

فى ثوبها الجديد!

المسرح الحديث الآن، الذى يتخذ مقره فى مسرح الجمهورية بالقاهرة، هو التكوين المسرحى الذى ظهر نتيجة الدمج الذى تم فى منتصف العام الماضى بين فرقتى مسرح الحكيم والمسرح الكوميدى. وهذا معناه أن المسرح الحديث قد ورث - أو المفروض أن يرث - كل

أعمال الفرقتين منذ عشر سنوات على الأقل هى عمر كل منهما تقريبا.

إنه لم يرث فقط الموظفين والممثلين والأدوات والديكورات (إذا كان قد ورثها) وهو لم يرث فقط المشاكل (وقد ورثها بالتأكيد) ولكنه ورث أساسا «الأعمال»، أى المسرحيات التى سبق أن قدمتها كل من الفرقتين، وهى كثيرة ومتنوعة، كان بعضها جيدا، وكان بعضها رديئا، أو إذا قسمنا بطريقة أخرى، كان بعضها هاما، وبعضها الآخر لم تكن له أية أهمية، أو أهمية ضيئلة، بصرف النظر عن الجودة والرداءة.

من أعمال «مسرح الحكيم» الذى كان قائما فى شارع عماد الدين (محمد فريد حاليا) وسلمته هيئة المسرح ـ أو أجرته، أو أعارته، لا أدرى بالتحديد، وربما خصصته - للفراق المسرحية «الخاصة، وأولها فرقة أمين الهنيدى التى تقدم عليه الآن شيئا اسمه «أجمل لقاء فى العالم» - أقول إنه من أعمال مسرح الحكيم القديم كل مسرحيات لطفى الخولى، وأهم مسرحيات رشاد رشدى، وأهم مسرحيات ميخائيل رومان، وبعض مسرحيات ألفريد فرج، ، وأهم مسرحيات على سالم، وبعض مسرحيات نجيب سرور، وبعض مسرحيات سعد الدين وهبة، وبعض مسرحيات نعمان عاشور.

إنها ثروة ضخمة. أليس كذلك؟ أو ربما تبدو فى صورة الثروة الضخمة «الخام» أو المدفونة أو المنسية - قل فى ذلك ما تشاء من الصفات المشابهة، وخاصة إذا ما قيست بمجموع ثروة «المؤلفات» المسرحية المصرية، منذ كتب أول مصرى أول مسرحية مصرية.

والمسرح الكوميدى أيضا كانت له ثروته المماثلة. حجمها أقل، أو أن «المهم» فيها أقل بكثير من ضيل الأهمية..، وأقل بكثير جدا مما لا أهمية له... هناك نتذكر مسرحية لألفريد فرج، لعلها أجمل ما كتبه وأكثر إنتاجه المسرحى نقاء وأصاله (على جناح التبريزى وتابعة قفة). ونتذكر أوائل مسرحيات على سالم (من: الناس اللى فى السما الثامنة حتى: ملك الجاز). وقد تكون للمسرح الكوميدى أعمال هامة أخرى لا تسعفنا بأسمائها الذاكرة.

المفروض إذن أن المسرح الحديث قد ورث «كل» هذه الأعمال المؤلفة، إلى نزعم أنها «هامة» لأنها جزء أصيل من تراثنا الدرامى القصير العمر. وبالتالى فإنها من أى وجهة نظر ممكنة لا بد أن تكون جزءاً من مصادر متعتنا الفنية الدائمة. لأنها شاركت فى مساعدتنا على معرفة انفسنا، وشاركت فى تعويدنا على أن تكون معرفتنا بأنفسنا مصدراً لمتعتنا، أو أن تربط تلك المعرفة بتلك المتعة. وأن تكون المتعة الفنية نفسها عاملا من عوامل تطوير إدراكنا وتوسيع آفاق عقولنا وأرواحنا.. إلى آخر ما يمكن أن يقال من كلام مشابه، اتفق عليه كل الناس، ومازال كل الناس يرددونه، لكن صورتهم وسلوكهم يجعلنا نعتقد أنهم يحتاجون إلى أكثر من مجرد ترديده.

نعتقد أنهم يحتاجون إلى أكثر من مجرد ترديده، لأن المسرح الحديث، من بين كل ما ورثه من أعمال مسرح الحكيم والمسرح الكوميدى، اختار مسرحية واحدة اسمها «مصيدة للإيجار» لكى يعيد تقديمها الآن. وقد أعلن المسرح الحديث (أو هيئة المسرح التى

تقوم بالإعلان نيابة عن المسارح التابعة لها) عن المسرحية قائلا : مصيدة للإيجار في ثوبها الجديد .

هل كانت «مصيدة للايجار» هامة إلى درجة تفرض ضرورة اختيارها - من بين كل هذا التراث - لكي يفصل لها ثوب جديد على قدها تعرض فيه ؟ إنها من المسرحيات التي سبق للمسرح الكوميدى أن قدمها منذ عامين، وفشلت في دوى ضئيل، فمثل هذه الأعمال لا يصدر حتى عن فشلها أى صوت . وهي مسرحية «مقتبسة ومعدة» في وقت واحد، وهي مسرحية من سقط متاع البوليفار الفرنسي الساقط فيما بين التجارة والثرثرة والادعاء أو التظاهر بمحاولة نقد شيء أو التفكير في شيء . . ويوفر المقتبس المصرى على نفسه مشقة متابعة هذا الادعاء . . فيحتفظ بالتفكه دون الشيء ويستبعد التفكير محافظا- أو غير محافظ، فما يهم - على موضوع التفكير .

فهل كان سبب تفصيل ثوب جديد لـ«مصيدة للإيجار» هو أنها مسرحية مربحة ؟ أم أنهم لم يفكروا إلا في أن يعرضوا شيئا والسلام، يجنبهم مغبة التعرض للتجربة المهلكة : تجربة السؤال : لماذا اخترهم هذه دون هؤلاء . . إذا ما فكروا في مسرحية من «التراث» الضخم الذى ورثه المسرح الحديث عن سلفيه الراحلين : الحكيم والكوميدى ؟ .

* * *

هناك نظرات أخرى كثيرة إلى ما يجرى الآن في المسرح الذى هو في مصر، أرجو أن تتاح لى فرصة إمداد قراء الأدب بنتائجها . . .

نـظـرات عن الأعـمـال ، وعن الأعـمـال التى تـسـافـر إلى المهـرجـانـات المسـرحـيـة وعن تـلـك التـي لا تـسـافـر ، وعن آراء مثـقـفـين عـرب كـبـار ومسئـولـين فى هذه الأعـمال . . لـيتهم يتـركونا وشأنـنا ، ولـيلـتفتوا إلى «مسارحهم» الخاصة . . يفسدونها أو يصلحونها أن شاؤوا . . أما نحن فعيوننا على هذا المسرح الذى لا يستطيع بعد أن يصدر عن «الجانب الواعى من ثقافتنا . . ولا عن الجانب التلقائى .

من أين يصدر إذن ؟ إن لذلك مجالا آخر .

نشرت فى مجلة الآداب البيروتية ـ أبريل ١٩٧٤ .

فى الشخصيات

المرأة فى أدب الحكيم
شريرة وخالقة وأم دون حب

لم يتفق النقاد المصريون على سمو مكانة واحدة من كتابنا المبدعين مثلما اتفقوا على سمو مكانة توفيق الحكيم، ومع ذلك لم يختلفوا حول تقييم أعمال واحد من هؤلاء الكتاب وأفكاره مثلما اختلفوا على تقييم أعمال الحكيم وأفكاره. ودخلت «الصحافة» لعبة «نجومية» الحكيم وشغلت الناس أحيانا بعصاه أو بحماره، وأحيانا بالبيرية والشارب، أو بالبرج العاجى المزعوم، وأحيانا بالبخل المشهور أو الذهول الأكثر شهرة.. أو بعداوته للمرأة التى كانت أشهر من كل شيء.

وقد يكون لتوفيق الحكيم نفسه دور فى الاهتمام والانشغال، كما قال البعض، وقد يكون ذلك لرغبته فى الدعاية لنفسه، كما قالوا، أو لأفكاره وأعماله كما نقول.

وهو الغائب القديم الذى عرف كمية الجهل والعماء السابح فيهما شعبه وقراؤه، الدرجة التى ينبغى معها أن تكون للكاتب «الجاد! دعاية لا جدية فيها حتى تجتذب أنظار أوسع قطاع ممكن من الجمهور.

ولكن لا نعتقد أن هذه الدعاية هى ما يمكن أن تخلق الاهتمام النقدى بأعمال توفيق الحكيم، أو بمواقفه من حياتنا السياسية والاجتماعية والفنية. كما لا نعتقد أن هذه الدعاية كانت هى السبب الأساسى لـ«جماهيرية» توفيق الحكيم التى لا شك فيها.

ونبدأ بحكم سيكون علينا إثباته فى السطور التالية، من خلال تناولنا لقضية «المرأة» أو موضوعها أو «ظاهرتها» عند توفيق الحكيم: أن السبب الأساسى لجماهيريته إنما يرجع إلى المزيج المدهش الذى أقام عليه الحكيم بناء أكثر أعماله (فى موضوعاتها وأفكارها) واتخذه غالباً أساسا لموقفه العام من قضايا حياتنا السياسية والاجتماعية والثقافية، المزيج الذى يجمع بين الحكمة المستخلصة من التراث الشعبى ومن التراث الدينى كما يفهمه الشعب لا كما يفهمه الفقهاء، ومن فضائل تلك الفئة من الطبقة المتوسطة التى انتمى إليها الحكيم شخصيا وفكريا وتاريخيا. إنها الفئة التى وقفت على ساقين إحداهما مغروسة فى تقاليد صغار ومتوسطى الملاك الزراعيين فى الريف، والثانية تتحرك على مساحة من القانون الفرنسى (قانون أصدق ثورة برجوازية) فى التاريخ وحياة البيروقراطية المصرية فى فترة من حياتها كانت تشعر فيها بوطأة القهر، بينما كان يفرض عليها وضعها أن تمارس دور أداة

القهر وتجسيده المباشر، فحلت تناقضها بنوع خاص من الليبرالية، يجمع بين افتراض التحرر مع التمسك فى نفس الوقت يقيم التجمد التي تحفظ لتكوين المجتمع الريفي شيئا من تماسكه القديم.

بهذا المزيج بين الحكمة الشعبية وفضائل البرجوازية الصغيرة الريفية والبيروقراطية نصف المتحررة نصف الملتزمة، كان الحكيم يتوجه إلى «أوسع الجماهير» القارئة فى مصر بالفعل يقدم لها حكمتها الموروثة الشعبية والدينية وأحيانا الأسطورية فى قوالب عصرية، ممتزجة بالرغبة «الوطنية» فى التحرر بالمقدار الذى يتيح لهذه الجماهير شيئا من اللحاق «بركب الحضارة» دون أن يفتقدها فى نفس الوقت أعز ما تملكه من «القيم» التى تحقق لها شيئا من التماسك الاجتماعى والأخلاقى المنقذ من احتمال التمزق النفسى والفكرى الذى تنتجه دون شك «الحضارة نفسها. أننا نواجه من جديدة أحد الحلول التى قدمتها أجيال مفكرينا وأدبائنا الرواد لواحدة من أخطر قضايا تطورنا الحضارى و الثقافى الحديث. قضية علاقتنا بالحضارة الغربية وموقفنا من آثار «غزو» هذه الحضارة لمواقعنا المغلق منذ قرون غزوا مفاجئنا وقاسيا. فلنرجئ ذلك إلى حين، بعد أن نتبين مقدان اقتراب هذا الحكم من الحقيقة وسيكون بابنا إلى ذلك الحكيم والمرأة.

* * *

وفى ثقافتنا القومية الموروثة، شعبية ودينية ، نظرة (هى من أسس تلك الثقافة) إلى المرأة تقول إنها كائن خاص، حرام ومحرم، وهو أصل شقاء البشر بانخداعها مؤامرة إبليس والحية وإنزالها آدم

من نعيم الفردوس والخلود إلي جحيم الأرض والموت. كائن لا شك في دونيته إذا قيس بالرجل، ذكاؤه مكر وفطنته خداع، وقدرته على الخلق غريزة دون عقل، كائن شهواني في خمول ملتذ في كسل، جماله فخ للرجل وشهوته دمار لما في الرجل من ذهن خلاق قادر على اكتشاف الحقيقة وإعادة تركيب شظايا العالم الذى حطمت تماسكه في الأزل امرأة. في الموروث الدينى كانت حواء تجسيدا لذلك المفهوم، وقدم المورث الشعبى عشرات النماذج من كل لون لا يحيطها الحصر.

كما أن لكل قاعدة استثناء يثبتها ويزيدها رسوخا ووضوحاً، كذلك تحقق لتلك «القاعدة» استثناؤها، والاستثناء هنا يتجسد في الزوجية والأمومة، وبمعنى آخر في مقدار ما تستطيع المرأة أن تحققه من «إنسانية» تضعها في تفان دون تردد ولا شروط في خدمة «رجل» بعينه، لابد أن يكون هو «زوجها»، ثم «ابنها» القادم من صلب هذا الرجل الزوج بالتحديد، في الموروث الدينى كانت إيزيس والعذراء والسيدة خديجة رموز هذا المفهوم الأكثر شهرة، ومرة أخرى قدم الموروث الشعبى نماذج لا يحيطها الحصر وإن لم تكتسب أهمية تذكر في الأدب الشعبى، فهى في النهاية نماذج للاستثناء وليس للقاعدة، كما أنها ليست النماذج الصالحة لخلق «الفن» بمثاليتها وصرامتها وتطابقها مع الأمر الواقع.

ولكن من هذه الاستثناءات بالتحديد يستمد «المثل الأعلى» الأخلاقي الذى يصنع منه الإطار المطلوب من كل امرأة أن تضع نفسها فيه. فإذا كانت حواء قد أصبحت أما للبشرية وقدمت

شبيهاتها مادة خصبة للأساطير وأنواع مأثورات الأدب الشعبى (السامى خصوصا) فإن إيزيس والعذراء والسيدة خديجة، يصبحن أمهات الملوك والأبطال والأنبياء والمؤمنين، ونادرات لا يتكررن، ومن الصعب أن يتكرر أبناؤهن وقليلا ما يمثلن فى أحداث التاريخ أو فى تراث بالأدب الشعبى.

فى إطار هذا المفهوم الموروث السائد عن المرأة، بأساسه واستثنائه، نشأ توفيق الحكيم، وهو إطار يتمتع بقوة خاصة - وحضور مستمر - فى الفئة الاجتماعية التى جاء منها، برجوازية الريف المصرى، التى تلقت التعليم الحديث، واحتفظت بملكيتها لزراعية المحدودة، فظلت مرتبطة بالريف، ثم انضمت إلى طائفة الموظفين. فى هذه الفئة تصبح «الأسرة» الصغيرة هى وحدة الحياة الاجتماعية بعد تفتت «العشائر» أو التجمعات العائلية الكبيرة بفعل انسلاخ المتعلمين عن القرى وأقامتهم فى العواصم والمدن. إلى الحياة الجديدة يأتى المتعلم الحديث بقيمه الموروثة، الدينية والشعبية. وبما أن العلم الحديث قد كان مجرد «معلومات» تلقن فى المدراس لأغراض إدارة بناء اقتصادى وسياسى حديث، وليس «نظرة» جديدة شاملة إلى الكون والتاريخ والمجتمع والإنسان، نظرة تنبع مر حركة حضارية شاملة كما حدث فى أوروبا النهضة وما بعدها، فإن تلك القيم الموروثة تصبح أكثر حضوراً - رغم أن مادتها تصبح تجريدا - بوصفها قيما - تفقد بالتدريج ما بسجدها من أحداث التاريخ أو حتى الحواديت وأشكال الأدب الشعبى. ويزداد التمسك بها فى وجه المزالق «الأخلاقية» للحياة الحديثة لأنها العاصم الأخير

ضد التفتت الكامل للعالم القروى القديم وهى عاصم «مفيد» لأنها ستحمى «الأسرة» الصغيرة نفسها من التفتت ، إذ تزودها بنسق أخلاقى جاهز لم يتجه إليه الفحص ولا الشك، ولا داعى لأن يتجه إليه من ذلك شيء.

ولكن هذا المفهوم الموروث السائد، يدخل عليه عنصر جديد، مستمد عن المصادر الأساسية للحياة الجديدة نفسها التعليم، ونوع وأسلوب العمل وبيئة الحياة الاجتماعية أنه عنصر ليبرالى فى مضمونه الأساسى البعيد. ولكنه أيضا عنصر وافد يأتى على استحياء شأن الغريب المستوحش، وإن كان فى قدومه يعبر عن احتياج واقعى تفرضه الحياة وقد تقبلته طبقة الحكيم الاجتماعية بطريقتها الخاصة، كما عبرت الثقافة المصرية فى عصر تكوين الحكيم العقلى الأول عن هذا العنصر بمصطلح «السفور» الذى كان يتضمن فى وقت واحد، عتق المرأة من أسر الحريم والحجاب، وتعليمها مع حرمانها من العمل، ومنحها ثقة أكبر فى مسائل تربية الأطفال وإدارة «البيت» مع المحافظة على دونيتها الاجتماعية وتأكيد دونيتها الجنسية الموروثة. بذلك تضمن البورجوازية الجديدة أن «ترفع مستوى» نسائها العقلى، مع محاصرتهن داخل الأطر القديمة فى نفس الوقت وتجريمهن إذا فكرن فى «رفع مستواهن» العاطفى والاقتصادى. باستخدام «عقولهن» الجديدة (وعواطفهن الجديدة بالتالى) استخدامها «المنطقى» المحتم بذلك حققت هذه الطبقة «للمرأة» أسباب الانعتاق بالتعليم والخروج من وراء جدران «الحرملك» ولكنها حافظت عليها موضوعا للقهر الاقتصادى

وللاستغلال الجنسي للرجل، اعتمادا على النسق الأخلاقي من قيم العالم القديم مجردة ومنظمة وشديدة الحضور.

وفي نفس الإطار المعقد كانت الأرستقراطية المتفرنجة والفئات الاجتماعية القريبة منها والمتشبهة بها تتحرك. ولكن قرب الأرستقراطية وذيولها من « منبع » التأثير الغربي، ورغبتها ورغبة ذيولها في الالتحاق بهذا المنهج، مع استحالة «نبوع» القيم الأخلاقية الغربية المتحررة والأكثر إنسانية نبوعاً تلقائياً عن الواقع الاجتماعي والسياسي الذي كانت أرستقراطينا وذيوها تعيشه ، كل هذا انتج ذلك التفسخ الأخلاقي. المشهور الذي عاشته ارستقراطيتنا ممزقة بين ميراث عصر الجواري المتجدد في عصر العوالم، وبين مكتسبات عصر المرأة «المودرن» التي ينبغي أن يكون لها، كما يقول الحكيم في الرباط المقدس، عشيق أو خليل أو حتى صديق، والتي ينبغي ألا يثور زوجها على هذا الوضع بحكم رغبته في أن يكون «مودرن» أو متحرراً على الطريقة الأوروبية كما تخيلوها، أيضا كما يقول الحكيم في نفس الرواية. وبذلك أيضا شاركت أرستقراطيتنا وتوابعها الاجتماعية في عملية تحقيق أسباب التحرر للمرأة ودفعتها في نفس الوقت بقوة أكثر إلى الطريق المؤدى إلى تحويلها إلى موضوع جنسي كامل في نظر الرجال وفي نظر ذاتها نفسها، وبينما يفقد الرجل والمرأة معاً أي سند معنوى من القيم والأخلاقية القديمة، ويعجزان عن تبيين الهدف النهائي للقيم المتحررة المنتمية إلى الغرب المعبود المشتهى، هدف استعادة الرجل والمرأة معاً لإنسانيتهما وانتهاء غربتهما بالحرية المسئولة.

بين هذا وذلك يتمزق التكوين الوجداني لنماذج هذه الطبقة، وينعكس في شكل «جرائم» الغيرة والشذوذ وتجارة الرقيق الأبيض وتفتت الأسر الأرستقراطية التي تعلن في نفس الوقت «وياللغرابة» تمسكها بالعشيرة الكبرى!! ويتم إخضاع كل ما هو معنوي (بما في ذلك الفن) للتبذل الجنسي، الذي تصبح المرأة فيه هي الموضوع المنتهك لنفسها، وللرجل على سواء.

واعتماداً على المفهوم السائد الموروث عن «المرأة ـ الشر» هاجم الحكيم المرأة نفسها من حيث هي كذلك. وعلى هذا النموذج ثار توفيق الحكيم متوهما أنه المصير «المحتم» لكل امرأة ولكنه أراد بالمقابل أن يحول الحل الذي حققته طبقته إلى النموذج المثالي لحل المشكلة وأسعف الاستنثاء العظيم بنماذجه «إيزيس والعذراء والسيدة خديجة ممتزجا بتصوراته الخاصة المبتكرة في جولات الفن مع الأسطورة والدين والتاريخ والواقع، وممتزجا بذلك العنصر الليبرالي الشاحب الوافد، أسعفه كل ذلك لكي يصوغ «الحل المثالي» في دعوة موجهة إلى نساء أمته ورجالها، مكتوبة في شكل روايات ومسرحيات ومقالات وتأملات..

بذلك أصبح الحكيم مدافعاً عن التراث بإعلانه الإيمان بالمفهوم السائد في التراث عن المرأة وعن الأخلاق (بهجومه على التفسخ الأخلاقي في فئات المجتمع العليا) وأصبح في نفس الوقت داعياً إلى أخلاق جديدة ولكنها مستندة إلى استثناءات التراث القديم، ومستندة في نفس الوقت إلى الليبرالية الوافدة الشاحبة التي طلبتها وفرضتها حياة البرجوازية الصغيرة الريفية المتعلمة الجديدة!!

ولقد تردد موضوع «المرأة» من زوايا كثيرة في أدب الحكيم المسرحي والروائي بل إن «المرأة الجديدة» كان هو عنوان واحد من أوائل أعماله المسرحية المعروفة. وربما كان السبب الاجتماعي الذي فرض على الحكيم الاهتمام بهذا الموضوع نسبيا واضحاً، فقد كانت قضية «تحرير المرأة» واحدة من أهم قضايا التغيير الاجتماعي منذ أوائل القرن، وجاءت كتابات قاسم أمين لكي تفجر القضية التي كانت تستعد لهذا الانفجار منذ فتح الخديو إسماعيل أول مدرسة حديثة لتعليم البنات في حوالي منتصف القرن الماضي. ومن البديهي أن تنفجر مع قضية المرأة كل قضايا «الأخلاق» في مجتمع ارتبط عنده مفهوم الشرف بمفهوم «العرض» ودارت فيه كرامة الرجل - أبا أو اخا أو ابنا - حول قدرته على حماية «عرضه» أي منع الرجال الآخرين من الوصول إلى «حريمه» الخاص بأي ثمن، وحبذا لو كان الثمن هو الدم، والأسهل بالطبع هو أن يدفع الثمن من دم المرأة نفسها، وكان الوجه المقابل لهذا الانشغال بتحرير المرأة في سنوات الظهور الأول للحكيم، هو غيبة المرأة عن الحياة الاجتماعية وعن تجارب هذه الحياة التي يمكن أن تتحول إلى تجارب فنية تتمتع بأساس واقعي منطقي.

ولكن هذا السبب الاجتماعي لم يكن مبرراً عند كثيرين من كتاب جيل الحكيم للاهتمام بقضية المرأة وتحريرها ومكانها في المجتمع ومعناها في الوجود بنفس درجة اهتمام الحكيم بها فمن البديهي أن تكون له أسبابه الخاصة، السيكولوجية والفكرية. أما عن الأسباب السيكولوجية فقد لا يستطيع ذلك إلا محلل نفسي،

أو عملية نقدية يكون التحليل النفسى هو سندها الأساسى. وقد يكفينا هنا أن نشير إلى «التقديس» الخاص الذى يتحدث به الحكيم عن أمه فى «سجن العمر» وعن شخصية «الأم ـ الزوجة» بشكل عام فى «تحت شمس الفكر» وإن كنا ندرك أنه يتحدث عن صفية زغلول ومرة عن أمه هو، وعن شخصيات مختارة بعينها من «الأمهات والزوجات» فى «الرباط المقدس»، تبرز منهن إيزيس إلى جانب السيدة خديجة، وزوجة كارل ماركس إلى جانب زوجة دزرائيلى، دون تمييز للمضمون الخاص بكل واحدة منهن ولا المعنى التاريخى لكل «زوجة وزوجها» فهو لا يهتم منهن جميعاً إلا بمعنى «فناء» الزوجة المستنيرة القوية الصلبة فى زوجها، بعد إيمانها به، إيمانا قام على قدرين متساويين من العاطفة والعقل ولكننا نعرف أيضا من «عودة الروح» التى يقر الحكيم لفؤاد دوارة أنها تتضمن شيئاً من سيرته الذاتية (عشرة أدباء يتحدثون) نعرف أن «محسن» لم يكن يحب فى أمه استعلاءها على الفلاحين وكان يفضل فى أبيه حبه لهم وإكباره لصلابتهم وكرمهم ونعرف أيضا من «أهل الفن» أن امرأة بعينها هى «الأسطى حميدة» كان لها الفضل فى «جر» الحكيم الصبى إلى عالم الفن بالعوالم والمطربات والألاتية، وأنها تمكنت من «جره» إلى هذا العالم بفضل مزيج عطرها الأنثوى وحنانها الأموى فى وقت واحد.

ورغم ما قد يبدو فى « الرباط المقدس» من رائحة التجربة الشخصية (التى اعتقد بأنها استمرت إلى ما وراء الرواية وإلى ما وراء مجرد العلاقة العابرة)، ورغم ما قد نحسه عن «راهب الفكر»

فيها من إحساس بالندم والرغبة فى التكفير والاستعداد لتعليق إثم التكفير فى «الخطيئة» على كتفى المرأة التى أحبته وحاولت أن تعلمه ممارسة الحياة لا التفرج عليها وتحمل مسئولياتها بدلا من اقتعاد مقعد الوسيط أو القاضى أو مسجل الأخبار، أقول إنه رغم كل ذلك فأننا لا نملك الكثير من المعرفة بالتربية العاطفية للحكيم، لكى نستخلص تصورا عن أى أساس سيكولوجى لموقفه المعقد من المرأة.

ولكننا قد نملك بعض الحق فى إرجاع موقفه منها، وولعة بمعالجة «وجودها» من مختلف زواياه إلى وقوف الحكيم طويلاً عند المصادر التاريخية للثقافة الشعبية والمعتقدات الشعبية، والتصورات الشعبية أيضا من المصادر الدينية من أسطورة إيزيس وأوزوريس إلى سفر التكوين فى التوارة، ومن أسفار الملوك فى التوراة، « قصص سليمان بالذات» إلى ألف ليلة وليلة ومن سور «سليمان» و«أهل الكهف» فى القرآن الكريم إلى أساطير بيجماليون وأوديب الإغريقية. وقد يكون وقوف الحكيم عند هذه المصادر سبب فى تأثره بالرومانتيكية الأوروبية فى عصر «ثقافة الانحلال» بعد الحرب العالمية الأولى، ورومانتيكية البحث عن الأصول من ناحية والبحث عن التشابه بين الفنان والخالق من ناحية أخرى.

فى كل هذه المصادر تتجسد المرأة زوجة أو أما أو معشوقة أو كلها معاً وتتحول عند الحكيم إلى مصدر للخلق أحيانا، وإن ظل خلقها بالضرورة ناقصاً يحتاج إلى الجهد العقلى يبذله الرجل لكى يكتمل، وقد تتحول عنده إلى مصدر خطر على الخلق (وعلى الخليقة) بما تمثله فى التراث من شهوانية وما حكم عليها به من دونية جسدية

وعقلية تترتب عليها دونيتها الاجتماعية. ولكنها قد تتحول إلى مجرد «لغز» أو رمز للحياة الملغزة، أو رمز للفردوس المفقود، أو الشر الكامن المهدد، أو رمز للوطن (الأرض الأم).

ولكننا نستطيع أن نقسم معالجات الحكيم - الروائية والدرامية والتأملية - لموضوع المرأة إلى قسمين أساسيين، سنضطر إلى استخدام مصطلحات شديدة العمومية بهدف تحديدهما في هذه السطور التى لا تتاح فيها الفرصة لتخصيص جهد مستقل للبحث عن المصطلحات المناسبة.

سنسمى القسم الأول بقيم المعالجات الأنثرولوجية، التى استسلم فيها الحكيم تماماً للمفهوم التراثي السائد عن المرأة، الذى يتجه نحو إدانتها باعتبارها تجسيداً للشر من زوايا مختلفة. ونسمى القسم الثاني بقسم المعالجات «العقلية» التى حاول فيها الحكيم أن ينصب من المرأة رمزاً للخير من زوايا مختلفة أيضا.

فى القسم الأول يمكننا أن نرى الحكيم وقد تملكته الخشية من تحرر المرأة حتى لا ينطلق الشر من عقاله فيهدد ما بقى للرجل من عقل أو قدرة على التعقل.

وهو يعبر عن ذلك بوضوح فى مقالاته عن المرأة والحياة والمرأة والمجتمع فى «تحت شمس الفكر» ويضيف الخوف من تحرر المرأة إلى (بمعنى مزاحمتها الرجل فى العمل ومناقضتها بذلك لطبيعتها) خوفه من جمالها، ذلك السلاح الفتاك الذى يمكن أن يدفع بالرجل إلى الدمار فى «الرباط المقدس» إنه خوف من استبعاد المرأة جنسياً للرجل، إذن، على أساس الإيمان بالتناقض بين الجنس والفكر وقدرة

الجنس على تدمير قدرات الرجل في التفكير والخلق. إن الجنس الذى جسدته «حواء» في الفردوس، كان الأداة المباشرة لسقوط آدم، وليس سقوطها هي وبداية العذاب للبشرية.

وفي هذا القسم أيضا سنرى الحكيم مؤمنا بالخصائص الشريرة للمرأة بفطرتها، وهو شر مرتبط غالباً بجمالها. فجمال بطلة «الرباط المقدس» كاد يدفع راهب الفكر إلى الزلل مثلما دفع بأفنوس إلى السقوط بعشق تاييس، وكان جمال الفتاة «ريم» ذات المظهر البرىء الغامض هو السبب في الشرور التى بدأت بها يوميات نائب فى الأرياف» وفي الشر الذى انتهت به الرواية: قتل ريم نفسها. وفى شهر زاد تستطيع الفتاة الخبيرة المحنكة أن تدفع شهريار إلى الفلسفة والبحث عن مغزى الوجود، بينما تعشق هى عبداً أسود يرضى غريزتها. فهى تخلق الرجل حقاً، ولكنها تخلقه ناقصا يتعذب بنقصه، وتخلقه لمجرد فطرة الخلق المركبة فيها، بينما تظل هى مجرد شهوة حسية لا علاقة لها بالعقل الذى خرج من رحمها. وقد لا يرتبط شر المرأة بجمالها بل قد يكون مرتبطاً بكونها امرأة. أن الجارية «شهباء» في «سليمان الحكيم» لا تستطيع إلا أن تكون لعنة وشراً على حبيبها الفارس بقدر ما كانت لعنة وشراً على كل من اقترب منها بما فيهم سيدتها الملكة بلقيس ودون أن تدبر لذلك الشر أقل تدبير.

وفي القسم الأول أيضا سنرى الحكيم مؤمنا بلغز المرأة التى ربما كانت شهر زاد أشهر نماذجه، ولكن أوضح هذه النماذج هى الزوجة العجوز فى «يا طالع الشجرة» تلك التى تختفى حية فى لامكان

وتختفى ميتة لكى تحل محلها السحلية «الشيخة خضرة» لكى تصبح مصدراً للخلق ومصدراً للعذاب وللنجاة من العذاب فى وقت واحد.

فى ذلك الجانب الأول يتجسد إيمان الحكيم فى معالجة المرأة بالتناقص بين الجنس والفكر، انعكاسا لصراع أبدى عبر عنه الحكيم أكثر من مرة بين جمال المرأة وعقل الرجل. وربما كان هذا التناقض الموهوم انعكاسا لفكرة التناقض الأبدى الثابت الذى يؤمن به الحكيم بين الحس والعقل، أو التعادل بينهما بتعبيره واستحالة تكاملها أو امتزاجهما استحالة مطلقة.. بذلك تم عند الحيكم الحصول على تعبير فكرى وصياغة فنية للحكمة الشعبية والدينية القديمة المرأة وخاصة فى الثقافة السيامية منذ حواء سفر التكوين إلى مومس جلجامش إلى عشتار أدونيس، انتقالا إلى نساء ألف ليلة وليلة «العراقية والمصرية» الكثيرات.

ولكن هذا التعبير الفكرى وتلك الصياغة الفنية يتحققان دون استناد لمفهوم نقدى وغير المفهوم الأخلاقى المستمد من الاستثناءات العظيمة للمفهوم التراثي السائد عن المرأة. هنا إدانة كاملة للمرأة بما هى كذلك، وحكم بدونيتها المطلقة، جسديا وعقلياً، وبالتالى اجتماعياً - وتحذير رهيب للرجل مما تجسده من شرا. لن نلتقى فى هذا الجانب بأى تصور للملابسات التاريخية التى أنتجت تلك الحكمة الشعبية ومفهومها السائد من المرأة (منظوراً إليها كموضوع جنسي يتساوى مع الشر والنقص فى الخلق).

***

وفى القسم الثانى يتحقق التعادل، أو تبذل المحاولة النبيلة لتحقيق ذلك التعادل. ففى مهارة عقلية كبيرة يكشف الحكيم تلك الاستثناءات العظيمة للمفهوم السائد عن المرأة الاستثناءات التى تثبت القاعدة من ناحية، وتحاول من ناحية مقابلة خلق نسق من القيم المساعدة على مواجهة الأضرار التى لا بد من حدوثها نتيجة تأثير القاعدة نفسها.

وفى هذا القسم يحاول الحكيم أن يحقق المزج بين بعض تلك الاستثناءات (وأساسا إيزيس) وبين الفضائل الليبرالية الشاحبة لبرجوازية الريف المتعلمة التى التقت على أرض واحدة بفضائل المجتمع الزراعى القديم.

فإذا كانت الثقافة السامية، قد عبرت عن تغلب النظام الأبوى على النظام الأموى فى مراحل قديمة بإعلان سقوط المرأة وشرها وبتحريم المرأة وتحميلها ذنب البشرية كلها، فإن الثقافة المصرية القديمة قد تمكنت من حل المشكلة بطريقة نموذجية فلم يكن هناك سقوط ولا صعود وإنما كان هناك تكامل مثالى داخل مؤسسة «الزوجية» منذ الأزل.

وإذا كانت الأم هى الرحم، مصدر الخلق فإن الأب هو الذراع، مصدر العمل المنج، للمحافظة على الخلق ولتظل الأم فى مكانها، أصلا مقدساً، تعيد الروح للأب المقتول، وتلد الابن فيه يتجدد الأب لتكن هى إيزيس ويحتفظ الأب بمكانه أيضا، ليكن هو العمل والابتكار والقتال. وليأخذ سلطته من الأم نفسها، وليتزوج أخته وارثة الأم لكى يحمى بذلك ميراث الأم والأب الأصليين بعمله

وابتكاره وقتاله. ليكن هو أوزوريس، الإله المبتكر المنتج المقتول لكى تخصب بجسده الأرض، ولكى تتاح للأم فرصة إعادته للحياة (خلقه بنفسها من جديد) ولتد له ابنا يكون هو نفسه تجسيدا جديداً وحيا لأبيه المقتول.

ويكتشف الحكيم هذا الاستثناء العظيم منذ زمن طويل - ويحكيه نموذجاً للمرأة الأم الزوجة الفاضلة الجديرة بأن تحتذى فى إحدى رسائله إلى «طيفها» فى «الرباط المقدس». ولكن هذا التجسيدالأنثروبولوجى للاخلاق لا ينفع لصياغة الدعوى المواجهة إلى المرأة من أجل أن تبذل شيئاً من الجهد للتخلص من دونيتها. فهو يعرف أنه يخاطب امرأة هذا العصر وليست امرأة عصر الدولة المصرية القديمة. إنه يعرف الفضائل التى يتكون منها نسق القيم الأخلاقية لقرائه ويعرف «الرذائل» التى ينفرون منها، ويعرف أيضا من يجسدون هذه الرذائل. لتمتزج إذن فى شخصيات فتيات البرجوازية الصغيرة العصريات، أو ملكات الأساطير، أو غانيات العصر المملوكى الجزئيات، أو بنات الملوك ذوات الفطنة والذكاء، لتمتزج فيهن ملامح من إيزيس وصفية زغلول، ومن السيدة خديجة والعذراء، وليصبحن غالباً رموزا للوطن الواحد أو للمعرفة الشاملة أو للجمال المطلق، وأحيانا رموزاً للحياة أو للعدالة أو الشوق إلى الحرية.. ولكن البديل هو أن يتحولن إلى صورة المرأة الحبيبة أو العاشقة.. فتلك لا تكون إلا التجسيد الحى للشر والخطر الملاحق الذى يهدد الرجل والخليقة.

وفى عام ١٩٦٤ قال توفيق الحكيم لفؤاد دوراة إنه كف عن

تحقير المرأة «المصرية» وإنه كان يحقرها فى مجال «الثقافة» وحدها . .
«وفى مرحلة معينة من مراحل تطورنا الاجتماعى ، خصوصا المراحل السابقة حين كان تعليم البنات محدوداً جداً ولم تكن القراءة والاطلاع وكل مطالب الثقافة من الأمور التى تشغل المرأة المصرية والشرقية عموماً فى المراحل الأولى التى تلت السفور مباشرة. ولكن ذلك عارض يزول مع الزمن وقد زال بالفعل جزء منه».

وربما كان ذلك اعتذارا من الحكيم للمرأة بشكل عام، وللمرأة المصرية بشكل خاص. فإنه لم يكن يحقر المرأة المصرية وإنما كان يعبر عن رأيه فى «المرأة» على وجه الإطلاق وإن كان قد وجه دعوته إلى المرأة المصرية وحدها بالطبع، ولكنه حتى ذلك الحين (عام ١٩٦٤) كان الحكيم فى نفس الحوار يردد إيمانه بأنه ليس للمرأة أن تفعل ما يفعله الرجل ولا أن تحصل على ما حصل عليه وإيمانه بأن جمال المرأة "خطر" على الرجل . . إلخ . . ولكنه قبل أيام من كتابة هذه السطور كان يتحدث عن ضرورة مشاركة الشباب فى الخدمة الوطنية فى كل مجالات العمل سألته : والفتيات أيضا قال دون تردد : نعم . ليته يكتب إيزيس الجديدة ، أو حتى شهر زاد . ليته يحكى لنا ما صارت إليه «ساقطة» "الرباط المقدس" ! ! .

نشرت فى مجلة الطليعة – مارس ١٩٧٥ .

نعمان عاشور
تأملات متأخرة فى الرحيل.. والعمل.. والحياة

رحل نعمان عاشور عن عالمنا يوم الأحد، الخامس من أبريل ١٩٨٧ . علامة ثانية بعد رحيل نظيره ونقيضه: رشاد رشدى - قبل عدة أعوام - على أن الدراما المصرية، تفقد دعاماتها وصناعها الراسخين الذين اشتركوا - من منظورات مختلفة وبدوافع جد متناقضة، ولكن باعتبارهم جيلا واحدا - فى صياغة ورسم الوجود الإنسانى والاجتماعى، والفردى والجماعى، المصرى، على المسرح.

رحل نعمان عاشور بعد رشاد رشدى، وسبقهما، وتوسطهما، رحيل عدد من فلذات أكباد الدراما المصرية من الجيل الذى تلاهما معا: ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب وصلاح عبد الصبور، بينما تدفع عوامل وتطورات عامة وشخصية بالكثيرين إلى الصمت الدرامى، بل الصمت الإبداعى عموماً (يوسف إدريس) أو إلى الهجرة الدائمة (ألفريد فرج).. بعد أن سكت سعد الدين

وهبة دراميا، ربما لأنه لم يعد يستطيع أن يواكب التطورات بالدراما كما كان يفعل قديما أو ربما لأنه قال بالقالب الدرامى كل ما كان يمكنه أن يقوله به، ثم لم يعد يملك ما يقال إلا نثرا.. وسكت توفيق الحكيم.. «دراميا» منشغلا بالتبشير الأخير ورسم الصورة الدنيوية النهائية للذات فى عيون الآخرين..

الآن يبدو أن عصراً دراميا (ثقافيا؟!) قد انتهى بالفعل بعد أن توارى أول فرسانه وراء باب الما لا نهاية الذى أوصده خلفه، تاركاً فى العراء كثيرين لم يبلغوه. الآن إذن أصبح - بحكم التاريخ وحده - ممكنا أن تتبدى دلالات ذلك العصر:

الحياة والرحيل، فى ضوء الموضوعية الكاملة، المتاحة. فرحيل الجميع، أو سكوتهم، يجعل عصرهم يبدو كيانا مكتملا، منتهياً، وجزءا من التاريخ. برحيل نعمان - إذن - يتأكد مغزى رحيل رشاد، وميخائيل، ونجيب، ومحمود وصلاح، ويتأكد مغزى صمت يوسف وهجرة ألفريد، وصمت سعد بعد أن صمت الحكيم. وبينما يجيد «الدكاترة»، من مؤلفى الدراما الأكاديميين الأربعة: سمير سرحان وفوزى فهمى ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة التحكم التكنيكى فى القوالب وسبك الموضوعات «المثيرة» فى الأساليب المناسبة، وإثارة «القضايا» الجادة والهامة من خلال شخصيات تتراوح بين إيقاظ العقل وإلهام الخيال... فإن ما يبدو محققا هو أن العالم - المجتمع (الجمهور، الإعلام، عقلية الأمة وروحها..) لا يهتم، ولا ينفعل بما يفعله هؤلاء الكتاب الجيدون، انفعالا «دراماتيكيا» عميقاً. لا تتجاوب تلك الروح وتلك العقلية الجماعية (للمجتمع أو

للأمة) بمثل ما كانت تتجاوب به مع أعمال جيل نعمان، ومن خلفه وجايله في الخمسينيات والستينيات. وفي الوقت نفسه، لا يبدو أن أقدام الشباب (الكهول!؟) من الكتاب الدراميين غير الأكاديميين - قد ترسخت بعد بما يكفي، والفارق «الفني» في النهاية ليس جسيماً بين مجموعة الدكاتره - المؤلفين الأكاديميين - وبين مجموعة «النبت الشيطاني» من هذا الجيل الأخير: يسرى الجندى والسلامونى، وأحمد سويلم، وشوقي خميس وفاروق جويدة ومهران السيد ومحمد أبو سنة. هؤلاء أيضا ينتجون أعمالا تتراوح مستوياتها فنيا، وتتلاقى - في العموميات الأساسية - فكريا، ولكنها مثل أعمال الكتاب الأكاديميين، لا تستثير الاستجابة الساخنة من «روح الأمة ولا من عقليتها». ولكن هذه قضية أخرى. فلننشغل برحيل آخر الراحلين.

* * *

وقبل أن ننشغل تماما بجوهر تراث نعمان عاشور وحده، أحب أن نتوقف سطورا قليلة، عند أحد العوامل الرئيسية، التي أظنها العوامل الكامنة وراء ضمور تأثير هذا الجيل من الكتاب الدراميين المصريين، رغم محاولتهم الطموح. وقد سبق لي أن أوضحت في غير هذا المكان ما اعتقده من أن «المناخ العام » للثقافة المصرية الآن ليس هو المناخ الملائم لنضج «الفن الدرامي» ولا لاتساع تأثيره. إن المسرح «فن جماعي»: تنتجه جماعة، وتتلقاه جماعة فتعيد انتاجه على المسرح وفي المسرح. والتلقي الجماعي المؤثر والمنفعل في آن معا، يحتاج إلى «مزاج» جماعي وهو المزاج الذي لا تخلقه إلا رؤية

جماعية (قومية) تؤلف أكثر مما تفرق وتوحد الاهتمامات والإرادات أكثر مما تشتتها، رؤية تنبع مما يسميه علماؤنا الاجتماعيون الآن: «المشروع الحضارى» للمجتمع بأسره، أى للأمة، تتبلور فيه ومن أجله أهداف محددة لها فى الآن وفى المستقبل المنظور.

ولكن المسرح أيضا - ربما لأنه فن جماعى بالذات - فن مقترن بالديموقراطية، وقد أثبت مؤرخو المسرح العظام، من شليجل إلى كيتو إلى جاسنر، ومرورا بآخرين كثيرين - أن عصور ازدهار الفن المسرحى - من العصر الأثينى إلى العصر الباريسى (القرن ١٧) إلى العصر الإليزابيثى.. إلخ- كانت فى جوهرها عصوراً شهدت موجات التحرر الروحى والعقلى والإنسانى العامة، فى عصر بيركليس، أو لويس الـ ١٣، أو إليزابيث الأولى..

أيامها، كانت المشروعات الحضارية للأمم «تتبلور».. وكانت موجات التحرر تدفع كل الناس - بكل فئاتهم وطبقاتهم وانتماءاتهم المختلفة - إلى الاندماج الحر بهذا المشروع الحضارى، اندماجا اختياريا، بدافع الارتباط الشخصى، التلقائى أو الواعى بعناصر ووعود المشروع الحضارى نفسه: فينتجون الدراما ويتلقونها، لأنها فن جماعى، ولأن جوهرها، هو المواجهة الحرة - والمحسوبة فى آن معاً - بين إرادات إنسانية متميزة، تسعى إلى خلق موقف مشترك - مركب - واحد.

ولكن الثقافة المصرية تفقد - منذ منتصف السبعينيات على الأقل - الإحساس بوجود ذلك المشروع الحضارى الموحد- المؤلف،

القادر على بلورة الإرادات.. والاهتمامات فى مسيرة موحدة نحو أهداف موحدة - مع احتوائها على كل التناقضات الممكن استيعابها فى الوقت نفسه لهذه التناقضات.

وفى اعتقادى أن الثقافة المصرية الآن، التى تعكس جوهر البنية الاجتماعية السائدة هى فى جوهرها ثقافة ذات بنية شمولية، وغير ديموقراطية إلى حد بعيد. إن الإطار الخارجى الديمقراطى للنظام السياسى وللبنية الاجتماعية (بالتعددية الطبقية، والحزبية، وحرية الصحافة والكتابة والاعتقاد والعمل.. إلى آخر هذه المسميات الفعلية أو القانونية) إطار قائم وفعلى، يكفله الدستور ويلتزم به النظام السياسى، ولكن الروح السائدة فى المجتمع بأسره، وفى كل مؤسسات هذا المجتمع وتجلياته الفكرية - دون استثناء، إلا فى حالات نادرة فى حلقات بعض المثقفين الليبراليين، هى روح شمولية تتناقض بالفعل مع الإطار ذى الشكل الديموقراطى. إنها روح شمولية تعكسها «ثقافات» التيارات الأساسية التى تشارك فيها صنع الخريطة (البنية) الداخلية الممتدة فى الإطار نفسه ، هذا الإطار الذى يكافح لكى يثبت قدرته على البقاء.

وقد تكون لهذا التصور فرصة أخرى لدراسة مستقلة.

* * *

ولم يكن هذا الحال عندما شرع نعمان عاشور - فى بداية الخمسينيات - يكتب أولى مسرحياته: كان المشروع الحضارى المصرى، العربى، الوطنى القومى يتبلور بسرعة، مستفيداً بخبرات سقوط المشروعات السابقة (مشروعات أول القرن التاسع عشر ،

ثم نصفه الثانى، ثم أوائل القرن العشرين) ومستجيبا لتأثير تجارب الثلاثينيات والأربعينيات وثمار النهضة الثانية التى بدأها الإمام محمد عبده ولطفى السد وتلامذتهما.

ولكن تجارب العقدين الأخرين قبل انتصاف القرن كان لها تأثيرها الخاص: (على المستوى السياسى كانت هناك تجارب: المقاومة ضد دكتاتورية صدقى وصعود المد الديموقراطى الذى انتهى بخيبة معاهدة ٣٦، التحرر الداخلى النسبى والغليان الاجتماعى المصاحب للحرب العالمية الثانية، اتساع وتعميق الصراعات السياسية والطبقية، هزيمة ١٩٤٨، تصاعد النضالات الوطنية والديموقراطية، تفسخ النظام القديم مع إلغاء معاهدة ٣٦ والكفاح المسلح وانتشار الاضطرابات والاعتصامات، حريق القاهرة والانهيار النهائى للنظام. وعلى المستوى الثقافى كانت هناك تجارب: ظهور الصحافة الجماهيرية بتوجهاتها الثقافية العقلانية عموما، تأسيس الإذاعة المصرية وتأثيرها الواسع، تطور السينما المصرية - وتأثيرها مع الصحافة والإذاعة فى توحيد المشاعر والمثل العليا وأنماط السلوك، تأسيس المسرح القومى وتبنيه للمؤلفين القوميين. جمعيات التعليم وتوسع التعليم الحكومى، تكوين حلقات المثقفين فى شكل جمعيات للنشر، أو حول مجالات ومنابر ثقافية وسياسية كان لها تأثيرها المعرفى والفكرى الواسع فى أوساط المثقفين، ثم ارتباط كل هذه العناصر الثقافية بمقابلاتها السياسية وبحركة الصراع السياسى الاجتماعى بوجه عام).

ما يهمنا هنا، هو أن تجارب الثلاثينيات والأربعينيات، قد أدت

إلى تطوير كبير للفكر العقلانى، الليبرالى والاشتراكى والقومى، كما أدت إلى شيوع الإحساس بأن «الشعب» أو القوى الشعبية ينبغى أن تتحمل مسئولية صياغة وإنجاز المشروع الحضارى الذى كان الاستقلال الوطنى والديموقراطية والعدل هى الشعارات أو المعانى الذى تلخص هدفه ومسعاه.

كان جوهر الثقافة القومية فى تيارها الجديد - يتخلص بسرعة من تأثير تراثه « الشمولى » القديم، ويواجه «الشموليات» الجديدة: السلفية اليمينية، والتقدمية الوادرة اليسارية مواجهات مثمرة ونافعة للجوهر الجديد، وللأجنحة الفرعية الثابتة فى كل اتجاه، كان جوهر الثقافة القومية- يتجه بسرعة نحو «الديموقراطية» بمدلولها الفلسفى والاجتماعى العميق، أى نحو ترسيخ قيم المسئولية الفردية، وقيام مجتمع المواطنين الأحرار، والأنداد، والأكفاء، مجتمع الركون إلى المعرفة والعلم والعمل لا الاتكال على العائلة أو على الدولة، وكان الشعب يسعى إلى صنع مؤسساته الجديدة فى هذا الاتجاه: محتوياً تناقضاته، مكتشفاً حلولها، وآفاقها المقبلة.

فى هذا المناخ، كانت الثقافة المصرية - إذن- تتحول إلى ثقافة قومية، ليس من حيث انتمائها والتزامها فحسب، وإنما من حيث وظيفتها. كانت هذه الثقافة أو جوهرها العارم الحيوية الحديث الرائد قد شرعت توظف نفسها فى عملها الحقيقى وهو معرفة نسيج البنية الحقيقية لمصر: تاريخنا وآنيا، وفى جوانبها جميعاً الأيديولوجية والسياسة والاقتصادية والنفسية، أو السلوكية. عرفت الثقافة المصرية أنها لكى تكتمل كثقافة وطنية (قومية)

فإنها ملتزمة بأن تكون « العلم » بالوطن أى بالمجتمع، تعكس حقيقته في العلوم الطبيعية، والإنسانية، وتعكسها أيضا في الفن وتنتقدها وتسعى لتغييرها إلى الأفضل.

وفى المسرح، كان نعمان عاشور من رواد مرحلة انكباب الفن المسرحى على البنية الاجتماعية المصرية، مجسدة فى أناسها - الذين يصبحون في المسرحيات شخصيات فنية درامية واقعية، ثم مجسدة في علاقات هؤلاء الناس- التى تصبح فى المسرحيات هى الحبكات الدرامية حيث تتساوى فى المسرح علاقات البشر الحقيقيين خارج منصة العرض المسرحى، ثم مجسدة في اهتمامات هؤلاء الناس ومعاناتهم وأحلامهم التى تصبح في الدراما هي الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات الفنية الدرامية، مشتبكين في علاقاتهم التى تجمعها وتجلوها الحبكة.

وكان نعمان عاشور، هو أول «موهبة» فردية من جيله، تستوعب منجزات الثقافة المصرية، التى رضعها من أعمال توفيق الحكيم ونجيب الريحاني وصبحي وحيدة ويوسف مراد، ورمسيس يونان وسيزا نبراوى وفوزى جرجس وشهدى عطية وعبد الرحمن الرافعي وطه حسين وإبراهيم المازني وفكرى أباظة ونجيب محفوظ ويحيى حقي وبيرم التونسي، وعشرات غيرهم في مجالات الأدب الدرامي والروائي، وفنون الرسم والتمثيل والتشخيص، وعلوم النقد والتحليل النفسي والتاريخ والاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصاد والأسلوب واللغة والاستخدام الأدبي للعامية المصرية.. إلخ. إلخ.

وذلك، لكي يواصل ما كان قد بدأه محمد تيمور، ومحمود تيمور ورسخه توفيق الحكيم في الأعمال الإحدى والعشرين التي ضمها مجلد: مسرح المجتمع، وفي الكثير من الأعمال التي ضمها المجلد الآخر: المسرح المنوع.

ثقافيا، كان نعمان عاشور ابن هذه الثقافة الجديدة، التي اكتشفت وظيفتها الحقيقية، بوصفها العلم بمجتمعها، والتعبير عنه وأداته الرئيسية للتطور، حتى تصبح ثقافة قومية حقا ووطنية حقا.

وفنيا، كان نعمان عاشور- مع انتصاف القرن - هو الابن البكر لما أنجزه التيموران، وبيرم والمازني وحقي ومحفوظ والحكيم.

ولكنه مسرحيا، كان الابن الأكبر لمرحلة الحكيم «الواقعية الأخلاقية» التي نضجت في الأربعينيات، وتوازت مع واقعية نعمان الفكرية في الخمسينيات، ويمكن القول بأن نعمان عاشور استفاد - مسرحيا - من نجيب الريحاني ومسرحه، بقدر ما استفاد من الحكيم: كان «التشخيص» التلقائي، الواقعي الكاريكاتيري الذي اشتهرت به فرقة الريحاني في مسرحيات بديع خيري والريحاني المشهورة التي شاهدها نعمان كلها (على حد قوله) في صباه وشبابه الأول لشخصيات « مصرية» من طبقات مختلفة، مفيدا لنعمان في تعلمه كيفية صياغة الشخصية الفنية بالحوار، بقدر ما كان مفيدا له في تعليم صنع حبكة درامية تعتمد على تصادم وتجادل شخصيات - مصرية الطابع - ينبع تصادمها من تعارض أصولها الطبقة والثقافية وأخلاقياتها، بقدر ما ينبع من تعارض طبائعها الذهنية والنفسية. وحينما شرع الحكيم يكتب مسرحيات «المجتمع»

لكي ينتقد التفسخ الخلقي لفئات - وشخصيات المجتمع المصرى، وأضاف توفيق الحكيم خط الواقعية الخلقية «الانتقادية» الأدبى الواعى، الذى يهدف إلى إشاعة «قيم خلقية» بعينها ، وكشف وتمزيق قيم متفسخة أخرى.

ولا شك أن نعمان والحكيم قد - شاهدا وقرآ - بعناية - مسرحيات محمد تيمور ثم مسرحيات شقيقه محمود التى كانت قد بدأت منذ نهاية العشرينيات وحتى الأربعينيات - فى اكتشاف وخلق «شخصيات مصرية الطابع» ونقدها أيضا على أساس أخلاقى. ولا شك - فى تصورى - أن منجزات الأدب القصصى المصرى، سواء فى خلق الإحساس بواقعية البيئة، أو واقعية الشخصية - بسماتها النفسية والسلوكية أو بسمات «حوارها» العالى المرصع بكل «لوازم» اللهجة العامية المصرية (القاهرية أساسا) لا شك أن منجزات هذا الأدب القصصى المصرى قد تركت على نعمان بصمات لا تخفى.

وعلى هذا الأساس الثقافى «التحررى» والتعددى العريض والكثير المنجزات، فكرياً وفنياً، شرع نعمان يكتب مسرحياته، بعد أن زودته الثقافة الجديدة بهذا الوعى النقدى والاجتماعى، فأنتج مسرحيات «الشخصيات» أو الإدارات أو الدوافع الشخصية المتصارعة، التى كانت أولى علامات الواقعية الاجتماعية القندية فى الدراما المصرية.

* * *

ولكن أعمال نعمان المسرحية، يمكن تقسيمها - تقسيما عاماً -

إلى مجموعتين رئيسيتين، وواحدة فرعية: فقد كتب خمس عشرة مسرحية، بينها سبع مسرحيات، يمكن وصفها بأنها مسرحيات النقد الاجتماعي - الواقعية:

«المغماطيس، الناس اللى تحت، الناس اللى فوق، عيلة الدوغرى، بلاد بره، برج المدابغ، إثر حادث أليم (وعرضت باسم: مولد وصاحبه غايب).

ويمكن أن تلحق بهذه المجموعة الرئيسية الأولى، المجموعة الفرعية، التى تضم مسرحيتين: سينما أونطة، جنس الحريم، فهما من مسرحيات النقد الاجتماعي الواقعي أيضا، ولكن تركزت حبكة كل منهما على موضع جزئي، ولم تهدفا إلى تناول شامل للحركة الاجتماعية الرئسية شأن المسرحيات السبع السابقة.

وكتب ست مسرحيات، يمكن وصفها بأنها مسرحيات التبشير بالقيم الأساسية التى قامت عليها الثقافة المصرية الجديدة: ثقافة النهضة والعقلانية التى بلغت ذروتها فى الخمسينيات: قيم الحرية، والعدل، والعلم، والتكافل الاجتماعى، والتواصل التقدمى بين الأجيال..إلخ.

إنها مسرحيات: الجيل الطالع، ٣ ليال، بشير التقدم، لعبة الزمن، حملة تفوت ولا شعب يموت.

وقد نشر أيضا صياغة خاصة، درامية حوارية، لبعض أجزاء كتاب الشيخ عبد الرحمن الجبرتي المؤرخ: عجائب الآثار (ومن هذه الصياغة خرجت مسرحية: حملة تفوت).

كما أن مسرحية: عطوة أفندى، كانت إعادة صياغة لمسرحيته

الأولى : المغماطيس .

* * *

وإذا كان لكاتب درامى عربى أن يتحدث عن «عقيدته» الدرامية بعد توفيق الحكيم فلا شك أن نعمان عاشور سيكون هو أول المرشحين لمثل هذا الحديث ، ليس فقط لأن المسرح كان – كما قال– : «حياته» ، وإنما أيضا لأن مسمياته المسرحية ، تكون ما يكاد يكون «منظورا» فنيا واحدا ، متناميا ، تتجلى من نافذته مساحة أوسع مئات الأضعاف من مساحة المنظور نفسه .

وقد كتب نعمان كثيراً عن «عقيدته» الدرامية ، وعن «تربيته» المسرحية ، كما كتب عنه الكثيرون ، ولكن من بين كل ما وصلنا من كتاباته وكتابات الآخرين عنه ، لم نجد أكثر وضوحاً من النص التالى ، فى حوار قصير أجرته معه السيدة بركسام رمضان ونشر فى جريدة الأخبار (١٩٨٦ / ١ / ٢٩) وكان ذلك بعد أن كتب «المسرح حياتى» و «المسرح السياسى» بنحو عشر سنوات ، يقول نعمان :

«أعيش المسرحية عدة شهور قبل أن أشرع فى كتابتها ، بمعايشتى للمرحلة التى أتصور أن أحداثها ستقع فيها ، بمعنى أنى أخرج من معاركة الواقع فى مرحلة معينة بصورة كلية شاملة ، غير أننى لا أقدم على الكتابة إلا إذا تكاملت عندى فى داخل هذه الصورة مجموعة الشخصيات التى ستلعب أدوارها . ذلك أن الشخصيات هى الأساس فى مكونات مسرحى ، فإذا تكاملت هذه الشخصيات أدفع بها لكى تنطق على الورق .

فالأصل عندى هو وجود الشخصية المسرحية التى أتركها

تسيطر على قلمي، ومن ثم تندفع لتخلق قصتها بنفسها وتبنى أحداث النص بتفاعلها مع بقية الشخصيات الأخرى، ذلك لأنها تصدر من داخلي لتدخل في إطار النص، وهو إطار غير مرسوم مسبقاً من جانبي لأن الشخصية نفسها هي التي تبني أحداثه وتنسج بأفعالها وتصرفاتها ومنطقها تفاعلها مع بقية الشخصيات، ولذلك لا يوجد في مسرحياتي شخصية يمكن أن يقال إنها تعبر عني أو عن أفكاري الخاصة... إنها كلها شخصيات موضوعية، فإذا انطلقت على الورق، خرجت عن طاعتي لتخضع للجدران الدرامية الخالصة التي تقوم على خلق الحدث والانصهار به. ثم تطويره ليفضي إلى الحدث الذي يليه حتى يتكامل العمل في النهاية. وأنا أعتمد في كل ذلك على موهبتي الدرامية وهي موهبة لا تحفل بالصنعة بقدر ما تحتفي بالصدق الموضوعي...

«والمسرح في النهاية يقوم على أساس رسم الشخصيات الدرامية المستلهمة من الواقع الحي، وذلك هو المحك الأساسي للواقعية التي لا تلزمني بأن أخضع لدواعي الصنعة الدرامية بقدر ما أخضع للصدق الموضوعي في رسم الشخصيات وخلق الأحداث التي تكون البناء الدرامي، وتنتهي به دائما إلى خاتمة مفتوحة كما هو الحال في كل مسرحياتي..

* * *

إنه يعارك الواقع في مرحلة معينة، فيخرج بصورة كلية شاملة عن: «مرحلة الواقع».

- بعدها تتكامل الشخصيات، التي هي أساس المسرحية.

- أما الحبكة، والقصة وتفاعلاتها و نموها إلى النهاية المفتوحة، فإنها تخلق بالكتابة.

- النموذجية التكنيكية (الصنعة الدرامية) هامشية بالنسبة للصدق الموضوعي: أى الصدق فى نقل الصورة الكلية الشاملة عن المرحلة، مجسدة فى الشخصيات المتجادلة المعبرة عن تلك «الصورة» أو الدلالة العامة التى استقاها من « معاركه» المرحلة التاريخية (الآنية أو الماضية) والتى يريد اصطيادها فى شكبة البناء الدرامى.

* * *

وقد يختلف كثيرون مع نعمان فى مغزى «الصورة الكلية الشاملة» أو الدلالة العامة التى استقاها من معاركاته الطويلة مع مراحل تاريخ مصر الحديث، تلك المعاركات التى وقعت فى ساحات من الزمن متباعدة صعوداً أو هبوطاً على جبل ذلك التاريخ الحديث من سفحه عند عصر الطهطاوى أو عصر عمر مكرم (بشير التقدم، حملة تفوت) إلى ذروته عند عصر الطفيليين الجدد منتهكى التقدم الاجتماعى وعصر المثقف المتردد بين إيمان حلمه وإغراء ثروته الموروثة المنهوبة (إثر حادث أليم).

قد يختلف كثيرون مع نعمان فى مغزى تلك الدلالات العامة المستقاة من معاركاته الطويلة ولكن قليلون هم الذين يمكن أن يعجزوا عن تذوق جمال الصدق الموضوعى، والفنى أيضا الذى حققته شخصياته ، وحبكاته سويا.

قد يستفيد - أو لا يستفيد - عالم الاجتماع الأدبى من تحليل المضمون الاجتماعى لمسرحيات نعمان، أو عالم الاجتماع الثقافى

من تحليل مضمونها الثقافي واللغوى.. ولكن من حق النقد الدرامى - بكل مناهجه - ومن واجبه - أن يكتشف القيم الهامة التى صاغتها وتجسدها تنائج معاركات نعمان مع تاريخ مجتمعه: النتائج التى هى مسرحياته نفسها. فربما كان ما اعتبره نعمان نفسه هامشياً فى عمله هو المفتاح الوحيد لفهم وتقدير تصوراته الكلية عن مراحل الصعود والهبوط- شكلياً ودلاليا - التى عاشها تاريخ مجتمعه وعايشها نعمان فى صدق نادر، ورغبة عارمة فى الفهم، ومشاركة الآخرين فيما أدركه بدعوتهم إلى حديقة إبداعه المثمرة والكثيرة العطاء.

رحل نعمان وسحب وراءه باب عصر كامل فأوصده، وترك مفاتيح كثيرة لابد من تجربتها كلها ليفتح الباب الذى فتحه هو أول مرة، الباب الذى أوصد - أيضا - من زمان وربما يكون هو الباب المفضى إلى الطريق الصحيح.

نشرت فى مجلة إبداع - مايو ١٩٨٧.



في الشعــر



الرمزية والتراجيديا
فى "مأساة الحلاج" .. و« ليلى والمجنون »

كل أنواع التعبير الإنسانى ، دون استثناء ، تقوم على الرمز ، بإطلاق الأصوات ، أو رسم الأشكال ، أو بإتيان الإشارات والإيماءات : أنغاما وغمغمات وكلمات ، أو كتابة أو علامة أو تصويرا ، أو تحريكاً لأدباء الأجساد أو ملامح الوجوه. ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شىء ، والتعبير الخاص ، والإبداعى الفنى ، شىء آخر. التعبير العام ، والرموز العامة ، كاللغة ، يكون معطيات عامة ، التنوع فيها يخضع لظروف سائدة مشتركة ، وتغيرها يحدث فى إطار الظروف نفسها وتحت تأثيرها ، فيلفظ ، أو يتم قبول ، وفقاً لمقاييس وأوضاع «يشترك» فيها ، وفى التأثر بها أو الخضوع لها ، أو التمرد عليها ، الجميع ، فى الزمان الواحد ، وفى الوطن الواحد ، وأحيانا فى العالم الواحد. أما التعبير الخاص ، الإبداعى الفنى ، فهو فردى ، هو التجاوز الذى يحققه الفنان ـ الواحد. أما التعبير الخاص ، الإبداعى

الفني، فهو فردى، هو التجاوز الذى يحققه الفنان ـ الشاعر ـ للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق فى ذهنه بين التعبير العام، وإدراكه هو الشخص لما ينبغى أن يكون عليه التعبير فى قالب فنى يشيده ويملأه بصياغاته الخاصة. هذا التجاوز، متحققاً فى كلمات اللغة وصورها، هو الأدب. وهذا التجاوز، متحققا فى الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تتقابل وتتواجه فى سلسلة من المواقف المترابطة، هو الأدب الدرامى.

ولكننا لم نعد نستطيع القول بأن كل أدب هو أدب رمزى، أو أن كل دراما هى دراما رمزية ، مادام تطور الإبداع الفنى يؤدى ـ من خلال ارتباطه بتطور الفكر الفلسفى والجمالى والنفسى واللغوى وبالتطور الاجتماعى ذاته ـ إلى إعطاء المصطلحات معانى محددة. الدراما الرمزية، فى إطار الفهم الاصطلاحى المحدد بالمعرفة (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود) هى دراما من نوع خاص، يقوم البناء الفنى كله فيها على أساس ارتباط جزيئاته جميعاً بتصور أساسى واحد، أبدعه الشاعر نفسه، فتجاوز فيه حرفية معانى اللغة، وحرفية دلالات الظرف التاريخى، ودعانا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه. فى هذا التصور الأساسى الواحد، الذى لا بد ـ بحكم طبيعة الدراما ـ أن يكون متعدد الوجوه، تتحول المعانى الرئيسية للعمل الدرامى كله إلى مجموعة من الرموز، تكون - فى بدء العملية الإبداعية، بالنسبة للشاعر الدرامى، ثم فى نهاية تلك العملية، بالنسبة لنا نحن المتلقين ـ هى المحور، أو السلسلة الفقرية التى تتحلق حولها بقية المعانى الفرعية، التى تأخذ منها مغزاها، وتتخذ دلالات

تجسداتها من خلالها.

لذلك، لا يمكن - مثلا - أن يتحقق لنا الإدراك الكامل (ومن ثم المتعة الكاملة) للمعنى الكلي - بإجزائه - لأول أعمال صلاح عبد الصبور الدرامية الشعرية (مأساة الحلاج) وأول مسرحياته الطويلة الثلاثة، دون أن نتبين الدلالات الخاصة لمجموعة «الرموز» المترابطة التي يتكون منها المنظر الأول من المسرحية، منذ أن يسقط الضوء على عمق المسرح، فيكشف الشيخ العجوز المعلق على جذع شجرة «يتعامد عليها فرع قصير منها (و) لا يوحي المشهد بالصليب التقليدى، بل يخدع شجرة» ص٧ وإلى أن يدخل من خلف الشجرة، شيخ في يده وردة، نعرف من شخصيات أخرى في المشهد أنه «الشبلى شيخ الزهاد» ص ٤٢، ونعرف من أولى كلمات الشيخ نفسه، أن الرجل المعلق على الشجرة كان «صاحبه وحبيبه» ص ٥٢، وألى أن يلقى الشيخ إلى الرجل المعلق بوردة «حمراء» بلون الدم وهو يقول:

«أعطيك بعض ما وهبت للحياة

بعض ما أعطيت (ص٦٢)

ثم يقول - معربا عن ندمه - وهو يشيح بناظريه:

«.. لو كان لى بعض يقينك

لكنت منصوبا إلى يمينك،

لكننى استبقيت، حينما امتحنت، عمرى

وقلت لفظا غامضا معناه،

حين رموك فى أيدى القضاة.

أنا الذى قتلتك

أنا الذى قتلتك « ص ٧٢ »

تتراكب مجموعات «الصور» المرئية والكلمات والأفعال، لكى يتكون منها محور الدلالات الأساسى والعام للمسرحية: الشيخ المعلق على الشجرة، مطلوب ألا يوحى وضعه بالصليب العادى، لأن الشيخ (الحلاج نفسه) لن تقتصر «دلالة» قتله على الإيحاء بمعنى المسيح المصلوب، أو «الفادى» المخلص، مبعوث السماء لافتداء البشر والتكفير عن خطيئتهم الأولى، بل سوف تتضمن دلالة قتله ذلك المعنى إلى جانب معان أخرى كذلك، تستفيد من مغزى أكثر من واحد من أرباب الإخصاب والحياة المقتولين، الذين يخصبون بأجسادهم المقتولة الأرض، أو شجرة الحياة، لكى تستمر الحياة نفسها.

إن الحلاج - بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية - يشبه نفس بالشجرة / الإنسان:

« كان يقول»

إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصى

فقد توضأت وضوء الأنبيا« (ص ١٢ / ٠٢)

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية، لكى يضاعف من مغزى الصورة الأولى، ويضيف إلى دلالة قتل الحلاج بعدا جديداً.

كان يريد أن يموت كى يعود للسماء كأنه طفل سماوى شريد

قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء» (ص ١٢)

ولكن ما ينقله إلينا من كلمات الحلاج يثبت - بعد ذلك مباشرة

– رمز الشجرة المرورية بالدم. وإنه يروى بدمائه شجرة جديدة، بعد أن «زرعها» بلفظة العقيم، فكأنها كانت تحتاج إلى دمائهم، لتحيابذرتها – الكلمات: وهو يتحدث عن «دورة» الإنبات: من غرص «الذذرة» الميتة، إلى ازدهار الزرع الجديد:

«كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء إذ تحسن الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظى العقيم
فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان...»

ويستعيد مقدم المجموعات الحديث فيستعير نفس الرمز، وكأنه صار حقا يرى الحلاج وقد استحال إلى «الشجرة» نفسها التى غرسها بكلماته وراواها بدمه، ثم استحالت الدماء «ثمرا»

«... وحين أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بثمرة الدماء
تم له ما شاء (ص٢٢)

أما الكلمات، التى كانت بذورا للشجرة قبل أن ترتوى بالدم، فتصبح عند مجموعة الصوفية، أو يصبح بعضها، كمسامير صليب المسيح:

«... وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته ورفعناه بها فوق الشجرة.»

وهنا ينفصل الحلاج مرة ثانية عن «الشجرة» التى تصبح له صليباً، ويعلق بها فى بعض كلماته، والتى تتحول بقيتها، فى قول نفس أفراد جماعة الصوفية، إلى بذور أخرى تنتشر على أفواههم، وتزدهر فى أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالمعنى الحرفى، لكى تتفق مع غرسها فى الأرض:

«وسنذهب كى نلق ما استبقينا منها فش شق محاريث الفلاحين.»

وبذور بالمعنى الدلالى الأوسع:

« ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السواحة فوق الموج»

ولكن الكلمات / البذور، ستبقى أيضا « كلمات» بالمعنى الحرفى:

وسنخفيها فى أفواه حداة الإبل..

الهائمة على وجه الصحراء. » (ص ٣٢)

«وندونها فى الأوراق المحفوظة بين طويا الثوب وسنجعل منها اشعاراً وقصائد. » (ص ٤٢).

أما الشبلى فإنه يرى الحلاج رؤية أخرى، «يتحول» فيها الحلاج إلى رمزين جديدين، أو يحل الرمزان الجديدان فى رؤية الشبلى محل الشجرة المغروسة بالكلمات، والمروية بالدم، والمثمرة بالدم أيضا، والمتحولة إلى صليب، يعلق عليه الحلاج نفسه ببعض كلماته. يراه الشبلى:

« .. قد كنت عطراً نائما فى وردته

لم انسكبت ؟
وردة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت ؟ (٥٢ - ٦٢)

ولكن، إذ يلقى الشبلى إلى الحلاج وردته الحمراء - الدم المعطر بعطر ذاته المنسكب - ويقول له إنه يعطيه بعض ما وهب للحياة، نور الدرة على الحياة نفسها، فعطرها وأنارها . ومع ذلك، فإن الشبلى يحدد موقفه منذ أول ما سينطقه من كلمات :

«ياصحبى وحبيبى، ألم ننهك عن العالمين، فما انتهيت !» (ص ٥٢)

فإنه ما كان يريد أن يخوض الحلاج الصوفى فى أمور الدنيا حتى لا يصل إلى ما وصل إليه.

وعلى ذلك، يكون صلاح عبدالصبور قد حقق ما زكتشفه شتاينر عند إبسن، فابتكر رموزه ومبتكراته المسرحية، لكى يستطيع أن يوصل «المعنى» الذى يريده.. وشرع منذ اللحظات الأولى فى مسرحيته، يعلم قراءة ومتفرجيه «لغته» الجديدة. ولكن الزمر يتجاوز ذلك عند صلاح عبدالصبور، فقد حدد مؤلف «الحلاج» موضوع الخلاف / الصراع الدرامى الأساسى الذى ستدور حوله دوافع المأساة فى تطورها التالى. الخلاف بين الحلاج (ومجموعة الصوفية) ، والشبلى - وهو خلاف سنكشف أنه كان دائراً فى عقل الحلاج نفسه إلى أن حسمه لنفسه بخلع الخرقة بعد حواره الحاسم مع الشبلى - هذا خلاف، إذا صغناه بـ«رموز» صلاح عبد الصبور نفسه، وهو أن الحلاج - ومجموعة الصوفية التى تبدو سعيدة بما حصلت عليه من الحلاج، وبما ستوزعه من عطاياه على الدنيا - يرى

أنه كان من واجب الشجرة أن تثمر، ومن واجب الوردة / الدرة أن تكسب عطرها وأن تكشف نورها لكي تثمر الشجرة وتتعطر وحتى تستنير الحياة، أما الشبلي فير أنه كان عليه أن يصون لنفسه ثماره وعطره ونوره. إن هذا الخلاف هو ما سيكون موضوع المواجهة الدرامية بين الحلاج وبين نفسه، وبينه وبين الشبلي فيرى المنظر الثاني، إلى أن يخلع الحلاج الخرقة، ويروح يبذر ثمارة في أرض الناس، فينسكب العطر وينكشف النور، رغما عنه، ولكن بإرادته أيضا، في المشهد الأخير من الجزء الأول (الكلمة...)

هذا المضمون « الخلافي » الذ صاغة صلاح عبدالصبور في المشهد الأولى والثانى من المسرحية، مستخدماً رموز: الكلمات البذور، والكلمات / والسامير، والشجرة، والثمار، والدم، والوردة، والعطر، والدرة، وهو في الحقيقة الوجه الأولى للمضمون الخلافى بين الشبلى والحلاج في الشمهد الثانى وهو موضوع الخلاف بين الحلاج وبين تلامذته، وبينه وبين «العامة» من الناس (الأعرج، والأبرص، والأحدب) الذين كانوا يشفون» أو يتموهمون الشفاء حين يسمعون كلماته، حتى إذا فرغت الكلمات وانصرفوا، أكتشفوا أنهم ما يزالون، وما تزال دنياهم، على حالهم وحالها. (ص٥٦ / ٧٦). إن هذا المضمون الخلافى هو في الحقيقة المضمون الذى تحمله الدراما كلها، والذى نسجه الشاعر برموزه الأصلية الخاصة في هذه المشاهد الافتتاحية من المسرحية إلى ختامها، وستتجسد بهذه الكسوة المسرحية وتنجلي تفاصيلها.

ولكن الشاعر سيضيف رمزين أساسيين بعد هذين المشهدين

أولهما «مسرحى» خالص، يصاحبه واحد من أجمل انطلاقات أو تفجرات الشعر فى المسرحية، وأعنى به رمز (وفعل) خلع الحلاج للخرفة - علامة الصوفية وشارتهم، أما الثانى فهو ما يتولد بالتدريج من خلال حوار الحلاج فى السجن مع زميله السجينين، وهو تلخيص «حيرة» الحلاج الدرامية حيال نوع «الفعل» المطلوب» منه لكى يغرس بذرته ويطلع شجرته ممتلئة بالثمار: هل يرفع صوته، أم يرفع سيفه.

من خلال هذين الرمزين ، تكتمل من ناحية شخصية الحلاج «التراجيدية» ، ومن ناحية أخير تكتمل «تراجيدياه» الخاصة وتكتسب فى نفس الوقت تميزها، ولكن تصبح «نوعا» تراجيديا قائما بذاته، تخاصة بالثقافة القومية التى تبعث منها دراما الحلاج، والتى ينتمى إليها - بوعى ساطع - صلاح عبدالصبور.

فرغم أن رمز «وفعل» خلع الحلاج للخرقة، يأتى أيضا فى المشهد الثانى. فإنه فى الحقيقة يأتى بعد أن يكون المؤلف قد دفع العملية الدرامية لمسرحيته وخطوات بعيدة نحو لتسجد الموضوعى - سواء لمضمونها، أو لعدد من شخصياتها الرئيسية، وأولهم الحالج نفسه. ثم زميله الحلاج بأن يتصرف تصرف «السياسى» ما دام قد انشغل بأمور الدنيا وإصلاحها، فهو صاحب موقف يختلف مع موقف الشبلى، ولكنه يختلف أيضا تماما مع موقف الحلاج الذى يتصرف باعتباره صاحب رسالة يستعد لأن يكون شهيداً كى تكتمل رسالته، ولكن يكتمل - على المستوى الفنى - قوامه التراجيدى.

وعلى ذلك يبدو رمز (وفعل) خلع الخرقة كأنه مجرد إضافة

شكلية إلى «رموز» شخصية الحلاج، ورموز المضمون الدرامى لمأساته. ولكن العلاقات الداخلية بين جزيئات العملية المسرحية وتفصيلاتها شديدة التكثيف والاقتصاد فى مأساة الحلاج، بحيث تنفى ذلك الظن، وتجعل عملية خلع الخرقة - فى ذروة المواجهة العقلية والنفسية بين الحلاج وبين الشبلى على طول المشهد الثانى - عملية، أو «فعلا» مسرحياً، رمزيا، يمنحه الشعر قوة موضوعية لا تضاهي، اختيارها المؤلف لكى يوحد توحيداً كاملا بين كل « رموز» شخصية الحلاج التى سبقت هذا «الفعل» المسرحي / الرمزى الكامل، أقصد رموز الشجرة، والوردة، والدرة ، والكلمات. كان «خلع الخرقة» علامة عل أن الحلاج / الشجرة، قد قرر أن يمضى إلى «وضوء الأنبياء» حتى يروى الدم أعضائه وأغصنه، وأن يبذر كلماته فى دنيا الله، وأن يفرق بين الناس ذلك القبس من النور الإلهى الذى أتحفه به الله وأن يروى كلماته / البذور بالدم الذى سيتحول ثمارا على الشجرة الجديدة، ولكان قد قرر أيضا أن يكسب عطره، وأن يكشف درته، فخلع «صدفتها» الخرقة - لكى نكشف نور الله لعيون من يلفهم الظلم.

وبذلك يكون المؤلف الشاعر قد وضع - حتى ختام المشهدين الأولين من المسرحية، الأساس التراجيدى لشخصية الحلاج ولمصيره.

فالحلاج - طبقاً لكلامه الذى نقلته فى المشهد الأولى جماعة الصوفية ومقدمها - «يريد أن يموت» لكى يروى بدمائه بدور كلماته حتى تثمر شجرة المعرفة بمواجبات السلطان وحقوق الرعية ، والمعرفة بحق الله.

وأول ما شغل الحلاج منها قيام العدل فى دنيا الله، وسعى الناس إلى أن يكونوا مثل خالقهم - وهم خلفاؤه على الأرض، وأرواحهم قبس من روحه - أقوياء فعالين. بل إن كلمات الحلاج أيضا - فى المسرحية- تقول إن «قتله» كان جزءا من مشيئة الرحمن التى على أساسها جاءت مشيئة الحلاج نفسه. فهو يخلع الخرقة - بعد أن رفض الهرب إلى خراسان، وبعد أن طلب من الله أن يمنحه « جلدا » لا معجزة، يكون قد مضى بإرادته - التى عرف مطابقتها لإرادة الله - نحو مصيره، واعياً مفتوح العين.

إن الحلاج يختار لنفسه: يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقه، وطريق مواجهته للسلطان، وطريق علاقته بالله، والاختيار الحر الذى يحتم اصطدامه. بما ملا الدينا من الشر، ويحتم نهايته معلقاً على الشجرة مفسوح الدم. ولكن هذا المصير «التراجيدى» لا يتحقق بحكم قدر أعمى ومسبق، بل يحدث بإرادة الحلاج الواعية.

فالشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيديا أرسطية، يتحدد مصير بطللها منذ البدء على أساس حكم أعمى صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلى إرادة الآلهة، بل يصوغ تراجيديا حديثة، يواجه البطل فيها مواصفات عالمه، واختيارات محدودة يطرحها عليه هذا العالم، ولكنه يمكنه أن يحدد لنفسه بإرادته طريق مواجهته لهذا العالم بمواصفاته وحدوده، فيحدد بنفسه مصيره، دون ندم رومانتيكى، ولا تراجع واقعى عملى.

ويتجسد اختيار الحلاج من خلال «الفعل العقلى» فى المشهد الأول من الجزء الثانى (الموت) من المسرحية: فعل الحوار مع زميله

في السجن، حول حقيقة الحلاج نفسه: من هو ، وما عمله، وكيف يقوم بما رأى أنه تكليف الله له، وحيرته بين الوسائل التي طرحها عليه ذلك الحوار لقيامه بيكليفه، والنتيجة النهائية لتلك الحيرة.

يسأله أحد السجينين عن عمله فيقول إنه «يتأمل» وإنه شاعر «أحيانا» وأحيانا يقرأ في كتب القدماء، وأحيانا «يشهد أسرار الكون» ولكنه مجذوب «دوما نحو النور» وهو ليس وليا ولكنه «مولى» والوالي الوحيد هو الله (ص ٤٠١ - ٦٠١) أما تكليف الله له، سبب دخوله السجن، والمقدور والطريق إلى تمام ماهو مقدور، فهو «أني أتصلع أن أحي الموتى» ص ١٢١

ولكن:

« .. فلكي تحيي جسدا، جز رتبة عيسى أو معجزته، أما.. كي .. تحيي.. الروح ، فيكفي أن تملك كلماته ...» ص ٢٢١»

ويوجز بعد ذلك، قائلاً إنه يحيي الأرواح «بالكلمات».

وعلى ذلك، فإن الحيرة التي يوقعه فيها حواره مع أحد زميلي السجن، بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت، وأنما كانت حيرة « جديدة» عل ذهن الحلاج، لأنه لم يفكر من قبل أبداً في إمكانية رفع السيف، فاختياره الأول كان الكلمات ، كان أن يرفع صوته. وتتعمق الحيرة «الدرامية» بسبب إحساس الحلاج بمسئوليته الجديدة، فقد أصبح اختياره الشخصي لنفسه، ملزما للاخرين بعد أن أتبعه زميله الذى بقي معه في السجن، مقتنعا بكلمائه، فلم يهرب مع الزميل الآخر الذى خرج عازما على أن يرفع السيف، مهتديا بكلمات الحلاج ذاتها.

وحينما يأتي الحلاج النبأ بأنه سيمثل أمام قضاة الدولة، ويهتف:

«هذا أحلى ما أعطاني ربي

الله اختار

الله اختار» (ص ١٤١).

وقد اختار له الله عين ما قد اختاره هو من قبل لنفسه. أن اختيار «البطل» يأتي في إطار اختيار الله، والشاعر والمؤلف ينسج من رموزه سلسلة من المواقف الدرامية التي تتجسد فيه عملية المواجهة العلمية أو العقلية بين أطراف الصراع الذي يخوضه بطله المأساوي، وتصدح الرموز نفسها وسيلة للتفكير، وتصبح أداة ومصطلحاً لتلخيص وجوه القضية وجوانبها وتجريدها، وتلك القضية الروحية الدرامية التي يتمزق بين أطرفها بطلة، حتى يعدل البطل - ونصل نحن معه - إلى نتيجة التمزق: أن يختار، فيأتي اختياره متطابقاً مع مشيئة الله، أو أن يشاء الله، فتأتي المشيئة بما سبق أن اخياره البطل.

وفي هذا التطابق - الذي هو في نفس الوقت ذورة التركيب الفني «التراجيدي» لشخصية الحلاج، ولمصيره، وذروة الاستنارة التراجيدية التي يريد الشاعر توصيلها إلينا - في هذا التطابق يتجلى تمايز المفهوم التراجيدي لمأساة الحلاج، عن المفهومين الغربيين: القديم (الأرسطي) والحديث.

ولسنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين! يكفينا القول بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو، يقوم على أن مصير الإنسان محدد سلفا، ويحدده حكم قدري تصدره الألهة مجتمعة أو فرادى، ولا يعلم به بطل الدراما التراجيدية، وإذا هو عرف به، فإنه يعرفه

بعد فوات الأوان. وجهد الإنسان العظيم للإفلات، يعوقه عن بلوغ هدفه خطأ أساسى فى شخصية البطل وسلوكه، وهو الهامارتيا وهذا الخطأ هو الذى يفتح الباب أمام الحكم القرى المسبق لكى ينفذ ويتحقق.. وعلى ذلك يكون هذا الجهد العظيم جهداً ضائعا، برغم أنه ضرورى لكى يكتسب الإنسان قيمته وكرامته فى مواجهة القدر الذى لا مبرر له. ثم إن نهايته لا تدفع إلى الحزن بل إلى بالتطهير، وتطهرنا نحن من ضعفنا تدفعنا إلى الوعى بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط.

أما المفهوم الحديث، الذى صاغه مكتملاً للمرة الأولى، فردينا ند برونتيبر مستفيداً من قانون «الصراع التراجيدى» الهيجلى ومن إضافات شليجل وكولريدج، فقام على أساس أن الإنسان صاحب إرادة حره، يصارع بإرادته وذكائه إرادات إخرى، قد تكون طبيعية أو كونية، وقد تتجسد فى بشر آخرين، يهزمون لأنه لم يكن «قوى الإدارة» بالقدر الكافى، ولم يتزود بما يكفى من العلم والمعرفة والذكاء لكى يفوز فى مواجهته ولم، ونهايته لا تدفع إلى الحزن، ولا إلى مجرد التطهر، بل إلى الاستنارة - استنارتنا - فيما كان ينبغى له، ولنا، لكى يفوز فى صراعه النبيل من أجل الحرية، والكرامة، واحترام الذات. وقد رفض برونتيير مفهوم الطبيعيين الذى أدخله إميل زولا وأتباعه والذى رأى الإنسان مقيداً بقوانين طبيعية واجتماعية، حلت محل القدر القديم. ومع مجئ مدرسة التحليل النفسى، وأضيفت القوانين.

النفسية، ومع قيود الطبيعة والمجتمع، إلى ما يرفضه مبدأ برونتيير.

يهمنا هنا، أن المفهومين الغربيين للتراجيديا قاما على الفصل الكامل بين الإنسان والقدر فى المفهوم القديم. وبين الإنسان والإرادات أو القوى الاجتماعية أو الطبيعية أو النفسية، والتى يصارعها لكى يفوز بحريته. أما المفهوم التراجيدى الذى يتجلى فى «مأساة الحلاج» فمفهوم مختلف، وقام على أساس وجود علاقة متميزة وفريدة، بين الإنسان والله، وبين الإنسان والتاريخ (المجتمع). ونستطيع القول بأن ذلك الأساسى يكاد يكون واحد من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التى خرجت منها مأساة الحلاج وخرج مؤلفها.

وصلت هذه العلاقة فى المسيحية الشرقية (وفى مهدها، مصر) إلى مستوى التوحيد بين «الناسوت» و «اللاهوت» فى شخص المسيح الذى عادت به وحدة الإنسان والله إلى أصلها، وفى الإسلام، كانت روح الإنسان نفحة من روح الله، ونزل الإنسان إلى الأرض خليفة له فيها. وعى ذلك فليس ثمة مجال للصراع بين الإنسان والقدر، والذى هو قضاء الله ومشيئته.

ووصلت نفس العلاقة فى المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد والشعب (الكنسة) وفى الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة (الجماعة)، مع مسئولية كل فرب عن نفسه، ومطالبته أن يتحمل بوصفه كيانا مستقلا - مسئوليته الجماعة. وعلى ذلك فإن صراع الإنسان مع الجماعة (الصراع التراجيدى، النبيل) معناه سعى الإنسان إلى إعادة الجماعة إلى جوهرها الأصلى، إلى ما خلقها الله - وخلق ديناها - عليه.

وهذا هو ما سعى إليه جلاح المأساة، فكان صراعة مع «الشر» متجسداً فى «فقر الفقراء، جوع الجوعى» وفى فقدان الرجال والنساء لحريتهم، فى جدوى الحياة ذاتها (ص٥٣ - ٧٣)، ولم يدر صراعة مع قدر مسبق أو حكم إلهى صدر ضده دون معقب وعلى الرغم من أنه كان يصارع قوى «موضوعية» خارجة عن ذاته، فإنه يرى رؤية الثقافة القومية التى صاغته فى التاريخ الحقيقى. وفى المأساة الدرامية - أنه سيبقى منفصلاً عنها، ومنفصلا - من ثم - عن مشيئة من خلقها وخلقه، م ادام هو نفسه لم ينشغل بها، فاشتبك - لذلك - معها فى صراع فإذا اصطرع ضدها تواجد أيضا معها، ومع من خلقها وخلقه، حتى إذا هزم، واكتمل كإنسان يحمل بضعة من الله هى روحه، وما منحه من معرفة:

«الحب الصادق
موت العاشق
حتى يحيا فى المعشوق...
إنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدنى ضيق الخطو،
فأعرنى خطوك يامحبوبى
... سأخوض فى طرق الله
ربانيا حتى أفنى فيه
فيمد يديه، يأخذنى من نفسى
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى يا أبناء الله

كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله
الله عزيز يا ابنــ .....»

إن البطل التراجيدى بمفهومه القومى هذا، فردى وحر فى اختياره، وليس دمية فى يد القدر، ولا فى ايدى قوى الطبيعة أو التاريخ وهو صاحب إدارة حرة وواعية، يخوض بها صراعة ضد ما يقهره وينفى إنسانيته. ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع الأبدى الذى أخذه برونتير عن هيجل، مستفيدا من فكرة «تحرير الإنسان من عبودية الغريب والطبيعة والتاريخ» والتى أفرزتها فلسفة العالم المادية الميكانيكية فى القرن التاسع عشر الأوروبى، بل يقيم حريته، ويقوم مصيره التراجيدى نتيجة لذلك، على أساس وعيه بمنطق القدر وعدل الله، وعلى أساس أن حريته - إرادته - جزء من حرية الله ومشيئته، فى أن يكون الإنسان هو صورته، وأن يكون الكون الذى خلقه محكماً وعادلا وإنسانيا :

«أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا، صاغة طينا
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته
وجلاه، وزينه ، فكان صنعية الإنسان» (ص ٤٧)
«بل كنت أحض على طاعة رب الحكام
برأ الله الدنيا إحكاما ونظاما
فلماذا اضطربت، واختل الإحكام ؟

خلق الإنسان على صررته فى أحسن تقويم

فلماذا رد إلى درك الأنعام؟»

فماذا عن «السقطة التراجيدية» للبطل، التى يقول صلاح عبد الصبور إنها «مسرحيته» ويقول إنه «على ذلك الأساسى آثرت أكثر الأشكال المسرحية تقليدية، وهو شكل التراجيديا اليونانية»؟.

يتحدث صلاح هنا عن «الشكل» لا عن «رؤية الفلسفية التى حكمت الدراما وتجلت من خلالها. يتحدث عن «الحيلة الفنية» الى يلجأ إليها لكاتب الدرامى لكى يصنع حبكة تصلح لإقامة بناء درامى محكم. ومع ذلك فما أبعد «هامارتيا» الحلاج، أو سقطته التراجيدية، واستخدامها الفنى ، عن أصولها وأصولها وأصول استخدامها وفقاً للفلسفة الأرسطية وشراحها !.

فى التقليد الأرسطى، لا يكرر البطل «سقطته» مرتين. هى مرة واحدة يفعلها البطل، دون وعى منه - غالبا - لجهل أو غضب أو عدم. . . .

أما الحلاج فإنه لا يكررها فحسب، بل يرددها فى المرة الثانية بوعى كامل. وفيما يشبه «عدم شعور» مطلقا بأنها «سقطة»، وأنها وأنها نوع من الواجب الذى ينبغى عليه أن يقوم به. إنها «تحفته» الأولى التى اتحفه بها الله، فجعله واعيا وعارفاً ومسئولا عن توصيل «النور» الذى حصل هوعليه، أى معرفته ووعيه، إلى الآخرى، بتهمة الشرطى بالفكر:

«عين الكفر . . . ويلك . . هذا القول لى، فاسمع وإن كنت سألقى الهول لو كشفت وجه السر . .

أجل . لا . بل ويلتي ، جرجرت من زهوى إلى حتفي ولكن .
كيف . . .

هل أترك هذا الفظ ملقى فوق أثوابى ؟
إذن فاسمع . وقل فى الزمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف .
فأعطانى كما أعطيت . (ص ١٨ - ٢٨)

ولكنه في المرة الثانية يبوح بما هو أكثر من هذا القول الموجز «الرمزى» الذى لم يصرح فيه بما كان نوع حبة . ولا نوع عطائه ، ولا ماهية ما حصل عليه . في المرة الثانية يعلن ما هو أكثر خطورة ، فى كامل وعيه . مستهدفاً إقناع الآخرين باتباع طيقة فى إثناء رده الطويل - فى المحاكمة - على سؤالى القاضى أبى عمر الحادى : من أنت ؟ وما خطبك ؟ يقول :

« . . . تعشقت حتى عشقت ، تخليت حتى رأيت حبيبى . وأتخفنى بكمال الجمال ، جمال الكمال فاتحفته بكمال المحبة وأفنيت نفسى فيه . (ص ٧٧١ - ٨٧١)

فإذا كان استخدام تكتيك السقطة التراجيدية دائما هو حيلة فنية لصياغة الحبكة وامكامها . لا لتحديد نوع الرؤية الفلسفية - التراجيدية - للدراما . فإن استخدام صلاح عبد الصبور لهذا التكنيك يتسق تماما مع رؤيته التراجيدية الفكرية المتكاملة . إن ما اعتبره البطل أولا «سقطة» يجب إن يعاقبه عليها محبوبة (ص ٥٨) ، يعود بعد أن اكتشف وحدة اختياره مع الله (المحبوب) فيرى نفس (السقطة) واجباً لا يعاقبه الله عليه . بل يحوله من خلاله إلى

«شهيد» وإلى «أسطورة. وحكمة وفكرة» إلى شجرة مثمرة، وعطر منسكب ذائع الأريج . ودرة مكشوفة النور.

ولقد اكتشف صلاح عبدالصبور - منذ كتب مأساة الحلاج على الأقل. أول ما كتبه وأذاعة للناس وللمسرح - اكتشف أن الكلمات التى تكتب للمسرح ينبغى أن تكتب بحيث تصلح أن تصبح «أشياء» متجسدة على منصة العرض المسرحى. أما من خلال مصاحبتها لفعل معين يقوم به من سيلقى تلك الكلمات أثناء إلقائه لها، وأما من خلال تكامل مثل هذا الفعل مع اكتمال الكلمات والشيخصية والإنسانية ذاتها واحدة من «الأفعال» التى تتكامل فى الدراما مع تكامل الكلمات التى تتكون منها المواقف وبقية الأفعال..

ولذلك نستطيع أن نرى فى مسرحيته الطويلة الثانية: «ليلى والمجنون» التى كتبها بعد خمس سنوات من تأليف «مأساة الحلاج» - نستطيع أن نرى فى هذه المسرحية تأثير ذلك الاكتشاف القديم: اكتشاف تحول الكلمات فى الدراما المرسحية إلى أشياء. والطريقة الخاصة التى استخدم بها الشاعر اكتشافه.

فعلى عكس «مأساة الحلاج» تأتى «ليلى والمجنون» من زمن لا أثر فيه للأسطورة ولا للتاريخ القديم، ولا يمكن فيه أن يظهر بطل من نوع ذلك الصوفى التواق إلى الاستشهاد حباً فى الله. المسافة الزمنية - والموضوعية - التى تفصلنا عن شخصيات مأساة الحلاج وعن موضوعها. تتلاشى تاما مع «ليلى والمجنون» والشخصيات ذات الدلالات «الذهنية» فى مأساة الحلاج، تحل محلها شخصيات تستمد

كل دلالاتها من الواقع نفسه، الذى يعيشه من يقرأون المسرحية أو من سيشاهدونها على منصة العرض المسرحي..

ولذلك، يقدم لنا الشاعر شخصياته، وموضوعه وقضيته فى الفصل الأول من «ليلى والمجنون» تقديما يوحي بالمباشرة والموضوعية: شبان صحفيون من سنوات ما قبل يوليو ١٩٥٢، يعملون فى مجلة صغيرة بالقاهرة. يتحاورون حول ما تطرحه الحياة على عقولهم التواقه إلى الحرية والعدل. والشيء الوحيد الذى يطلبه الشاعر على أحد جدران القاعة (منصة العرض) وهو لوحة «دون كيشوت» لذوميه، إنه الشئ الوحيد الذى يحمل دلالة «مسبقة» تشير إلى معنى الفارس الذى عاش فى عصر يسخر من الفروسية والنبل، ويحلم بأن يكون وحده فى هذا العالم، ميزانا ومبشراً للنبالة والعدل، ولكن ضرباته كلها لا تصيب إلا إعداء وهميين، ولا تنقذ سوى ضحايا وهميين أيضا.

والحوار فى الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل هؤلاء مع إجماعهم على رفض الواقع الظالم والفاسد الذى يظللهم. فإنهم مختلفون اختلافاً شاسعاً حول الأسلوب الواجب أتباعه للتعامل مع هذا الواقع: حسان يفضل التعامل بالعنف، يحمل قلما فى جيب ومسدسا فى الجيب الآخر. وزياد لا يعرف بالتحديد طريقة يفضلها فى معاملة ذلك الواقع ولكنه يتسطيع أن يتفكه بانحطاط العال، وبحيرته هو نفسه ، وبخلافات وزملائه، وسعيد شاعر يفضل أن يحاور العالم ويحاور زملاءه وأعداءه ونفسه - بالكلمات ،عساه يخرج من الحوار بمايحدد الموقف، وبما يحدد

أفضل الأساليب لمواجهة عالم يحكمه الزيف والاستغلال والقهر والتجهيل. ولن تخدعناهذه البساطة - في تقديم الشاعر لشخصياته وموضوعه - طويلا، فسرعان ما سيقترح «الأستاذ» وقد يكون هو رئيس تحريدر المجلة - أن يمثلوا جميعاً مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، حتى يشتركوا بوعي في عمل جماعي واحد - وموضوعه هو الحب - عسى هذه المشاركة أن تقرب بينهم، تسمح لكل منهم أن يتكشف الآخر، ويكتشف ذاته:

« ستغنى مجموعتنا كي نتعارف
إذ نتدمج الأصوات وتتآلف
نلقى عن أوجهنا أقنعة العمل المعقودة
ونعود إلى بشريتنا المفقودة».

ومع توزيع الأدوار، تبدأ شيخصات «ليلى والمجنون» في اكتساب بعدها الثاني، وفي تقمص» حقيقتها. فالصورة الأولى التي تجلت بها، لم تكن سوى سطح حقيقتها، وسيشرع عمق تلك الحقيقة في التحلي، مع تقمص شخصيات المسرحية القديمة.

يمنح «الأستاذ» سعيد دور «المجنون» ، دون أن يبرر ذلك ولكنه يبرر منح حسان دور «ورد» الذى سيتزوج ليلى العامرية حبيبته المجنونة، بإنه:

« ... فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس
وهو فدائى حتى فى الحب..»

أما ليلى فيمنح الأستاذ دورها لسميتها «ليلى» أيضا. الصحفية فى المجلة، التى تحتج بإنها « لا أعرف نفسى بعد» فى حين يرى

الأستاذ أنها حقاً «ليلى» : «روح ضائعة بين الواقع والحلم» . وفى نهاية هذا المشهد الأول ، الذى وضعت فيه البذور الأولى للتطورات والاكتشافات التالية - يقرر «الأستاذ» أن يكتب «فى الحب» رسالته التى يعتقد أنها كفيلة بحل مشاكل الواقع كله ، فى حين يوصيه تلميذه المؤمن بالعنف - بأن يكتب «فى البغضاء» .

الكلمات هنا ، التى تبدو هادئة ، والتى تلقى كأنما دون تدبر ، هى التى ستتحول إلى الأفعال الرئيسية فى المسرحية فيما بعد ، وهى التى ستكشف عن «الملامح» الرئيسية للشخصيات الدرامية ، وعن المواجهة الدرامية المحورية فى المسرحية كلها . وستظل لوحة دومية - عن دون كيشوت - فى مكانها فى المشهد الثانى ، تظلل الكلمات والأفعال ولشخصيات جميعها ، ولكن سيضاف الشئ الرئيسى الجديد ، مع بداية «تجاوب» التمثيل بين سعيد (فى دور المجنون) وليلى (فى دور ليلى) ، إذ سيتقمص كل منها دوره التمثيلى ، لكن يكشف كل منهما حقيقته . ولن يكون المجنون (قيس بن الملوح فى مسرحية أحمد شوقى) هو تلك الشخصية المسرحية القديمة ، وإنما سيكون هو البعد الرمزى لحقيقة سعيد شاعرنا الثورى الحالم بالحرية بالحب فى عصرنا الحديث ، كما أن ليلى العامرية ، التى قهرتها قوانين عصرها الأخلاقية فى مسرحية أحمد شوقى ، لن تكون هى تلك الشخصية صاحبة الإدارة القوية والامتثال العظيم فى المسرحية القديمة ، بل ستكون «ليلى» الصحفية التى تكتشف - بالحب - ما تحتاج إليه : الإخصاب والامتزاج بمن يمنح حياتها معنى ويضمن لها الاستمرار ، ولكنها كذلك لا تستطيع أن تميز بين من

يفضي بحياتها إلى الانهيار أو يمنحها التجدد.

يختار صلاح عبد الصبور من مسرحية أحمد شوقي. مشهداً من الفصل الثالث يلتقي فيه المجنون بليلى في بلاد زوجها لأول مرة بعد أن تكون قد تزوجت - بإرادتها - حتى لا تفضح أباها. ويختار صلاح، الأبيات التى تعبر عن فرحها بالعثور على «مجنونها»، وعن غربتهما المشتركة، فى أرض لا يشعرون بالانتماء إليها.

أحمق حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف نحن مغتربان

وليلى العصرية تتقن دورها منذ المرة الأولى لإلقائها الأبيات، فهي تعبر عن نفسها حقاً من خلال التمثيل.

أما سعيد، فأنه لا يستطيع أن يؤدى دوره بأتقان إلا بعد أن يكشف له أستاذه لاحقيقة معنى الكلمات بل حقيقة ما ينبغى أن يكون عليه (شعور سعيد) إزاء ليلى.

«ماذا تبغي من ليلى فى هذه الكلمات

إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها

تخرج منها امرأة طفلة

متسربله بأشهوة والصمت

تتبعك إلى جزر الحب الملعون

الجزر المتوحده على أطراف الكون المنسية

أوترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية

فيب تابوت اللذة والموت. (ص٣٣)

عندئذ ينطلق سعيد فى أدائه على أحسن ما يكون. إحساسا وانفعالا فالأستاذ لم يكن - فى نظر سعيد - يتحدث عن ليلى العامرية ولا عن مشاعر المجنون القديم، بل عنه هو . وعن ليلاه العصرية.

هنا تتجسد «الشخصيات» والكلمات التى أخذت من المسرحية القديمة، لتصبح رموزاً للمسرحية - وللشخصيات الدرامية - الجديدة، تصبح الشخصات القديمة وكلماتها بعداً ثانيا - أكثر امتلاء بالحقيقة ودلالة عليها - للشخصيات الجديدة بسطحها العادى الهادئ الذى تقدمت به فى البداية. ينطلق سعيد فى ندائه لليلى - النداء الذى لم يكن قد استطاع أن يوجهه إليها باعتباره «سعيدا» وباعتبارها زميلته الصحفية، وتحل عقدة لسانه وتردده بين الحلم والفعل.

تعالى نعيش بالليل فى ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان .. الخ

إنه يعرف، كما سيقول لليلى بعد ذلك. أن حلم الحب هو «الممكن» التحقيق، أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل:

«إنى اتعلق من رسغى فى حبلين

الحبلان صلبى وقيامه روحى

الحرية والحب

والحرية برق قد لا ينتفى عنه غيم الأيام الجهمة

برق قد لا تبصره عيناى. وعينا جيلى المتعب

لكن الحب يلوح قريباً منى« (ص٣٤)

وليلى تدرك أنه حينما يمثل دون المجنون فإنه يناديها هى. لا يناد ى «ليلى العامرية»

شهران من التدريب»

رجرجة فى صوتك حين تنادينى.

كى أتبعك وأترك ماضى كما تترك لؤلوة علبتها السوداء كى تبز للنور وللشمس.

لم يكن ذلك« التدريب» مسرحا داخل المسرح على طريقة بيرانديللو.

حيث يكتشف الجمهور«الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجرى فى المستوى «الحقيقى» هو المسرح الأول. وما يجرى فى المستوى التمثيلى» وهو المسرح الثانى. بل كان « التريب» فى ليلى والمجنون على هذا المشهد المنتقى من مسرحية أحمد شوقى «دراما داخل الدراما».

حيث المستوى الثانى - أى مشهد أحمد شوقى - هو الأكثر حقيقة وغوصا فى حقيقة مشاعر شخصيات المستوى الأول، أى مأساة سعيد وليلى. فى دراما صلاح عبدالصبور. وسعيد وليلى هما اللذان سيكتشفان الحقيقة قبل أن نكتشفها نحن، بل إن الدراما «الداخلية» جاءت فمن أجلها. لكى يكتشفها من خلالها حقيقتهما وحقيقة وضعهما المأساوى. ولم تأت من أجلنا نحن. لقد تخلص صلاح عبدالصبور فى استخدامه لمشهد بنداء سعيد إلى ليلى أن تتبعه لكى ينجوا بالحب من عصرهما المظلوم. ذلك النداء الذى

يطلقه سعيد - في التدريب - بعد أن تناديه ليلى نداءها الذى يكشف فرحتها بوجوده إلى جانبها، واستعداها أن تعيد أيامها الخوالى.

ولكن هذاالمشهد الأصلى ذاته، يعود - في المنظر الثانى من الفصل الثالث - لكى يستخدمه صلاح بتسلسله الأصلى، وفقا للحاجة النفسية لشخصياته. وللموقف الذى وصلت إليه هذه الشخصيات، بعد أن تكون ليلى «العصرية» قد سلمت نفسها- في بحثها الأعمى عن الأختصاب والحب للخائن حسام وبعد أن يكون سعيد قد انهار معنويا لدى اكتشافه لهذا الانتهاك الذى يرتبط في ذهنه بانتهاك أمه في الماضى وانتهاك مدينتته (وطنه) في الحاضر. إنهما يتذكران بعد كل ذلك، ومع إفاقة سعيد من إغمائه. ما كان «التدريب» قد أوصلهما إلى اكتشافه.

ويستعيدان ذلك الاكتشاف. ولكن تكرار المشهد بينهما - في هذا الموقف - لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذى يربطهما، بل يهدف إلى المعنى الذى يقف عنده. «الاقتباس» في آخر سطرين من سطور أحمد شوقي. على لسان ليلى.

أدركت أن السهم ياقيس واحد

وأنا كلينا للهوى غرض ؟ (١٠١ - ٦٠١)

فقد كان سعيد يرى أن ليلى وحدها التى انتهكت وأنها هى المسئولة وحدها عن تسليم نفسها للخائن. إذا لم تفرق بينه وبين حبيبها العاجز عن البطولة. وعن أن يأخذها. يحررها ويمنحها المعنى الذى تريده.

«سعيد إني أتفتح لك. لا جسمي
بل كل مغاور روحي وكهوفي المنسية
سعيد
هل تأخذني يوما ما ؟ » (ص ٢٠١).
فيرد عليها :
«مدن كمدينتنا المفتوحة
لا تحمي ورد حدائقها من نقر الغربان
أو من قبلات الطل الهيمان)
أبيات من شعرى." (٣٠١)

ثم يسترجع تذكاراته السوداء. ويتمنى لو يستطيع حذف ما يشاء من هذه الذكريات. وعلى قمتها لحظة أن كانت ليلاى تقول حبيب القلب أنت بجانبي»... كانت لحظتها في ذروة الامتزاج والتوحد، وتوهم النجاة بالحب من عصر والعدل. ولكنها عجزت عن تحقيق الحب. بعد أن تخلى عن الحرية فقدهما جميعا، لأن ليلى كانت في ذات الوقت والمدينة معا، فيهما سويا - دون فصل بينهما. ودون غيرهما وعده ، وشوقه، بالحب والحرية.

ولكن المؤلف يمضي إلى استكمال بناء «رمزه» ليلى» - المدينة - سعيد» إلى ذروته المأساوية، ففي لحظة «السهم واحد». وأن ما انتهك ليلى فأفقدها - كأمرأة والطهارة وأفقدها - كمدينة - الحرية والعزة. كان قد سعيد وأفقده - كرجل - القدره على الحب وأفقده القدرة على الفعل. وفي هذه اللحظة يدخل حسام - الخائن، ورمز «السهم الواحد» لكي يحاول طرد سعد الذى وهو نفسه يوشك على

الانهيار. ثم نسمع صوت «بائع احتراق القاهرة (٩٠١)

ولا يكتمل هذا لمعنى إلا في المشهد التالي. بحديث زيادة، إذ يكتشفان فيعلنان أنهما في ليلة الجريمة. كان أطفاله. وكان الثاني في مبغى أو خمارة. فيكون حكم الجيل كله بالإدانه والبوار وعبث السعي. وهنا تتواحد ليلى الأخيرة - دون خضورها - مع المدينة:

«ولماذا نتجمع، نتفرق
نتأمل أو نبكي ، نضحك أو نتحذلق
نصرخ وندخن
نتهلل ونئن
ما دمنا أغفينا ذات مساء
وتركنا حبه أعيننا في كنف الغرباء
ممن زعموها ابنتهم
وصحونا لتراها انتهكت متمددة مستسلمة الخضراء (ص ٤١١ - ٥١١)

أما سعيد، الذي يملك النصف الثاني من المأساة، الذي كان منذ البداية بدور المعمدان المبشر بمجئ الشاعر الذي «يتمنطق ويغني بالسيف» والذي كان قد امتزج اكتشافه للحب بينه وباكتشافه لعجزه عن أخذها، وعجز كلماته عن تحدير المدير.

« لا أنوى أن أنساها
بل أنوى أنوى أن أحياها مثل حياتي للمستقبل
مثل حياتي للحرية والعدل
مثل حياتي للحلم

حلم لا أقدر أن أتملكه. لكنى أقدر أن أتمناه (ص٨٧).

أما سعيد فيخرج من دور المجنون- العاشق (حقيقته الأولى) ويتقمص المستوى الثانى من حقيقته (المبشر بمجيء القادر على الحلم وعلى تحقيق الحلم فى آن معا) ويكتفى بأن يكمل إليه رسالته:

«ياسيدنا القادم من بعدى

أنا أصغر من ينتظرونك في شوقك محموم

.....

نرجو أن تأتى وبأقصى سرعة

فاصبر تبدد

واليأس تمدد

إما أن تدركنا الآن

أو لن تدركنا بعد

حاشية: لا تنسى أن تحمل سيفك!" (ص ٤٢١- ٥٢١).

وقد يكون من «الظلم النقدى» لهذه المأساة العصرية أن يتركز الحديثى عن بنائها الرمزى - الذى أقيم لكى تنسج منه خيوط المأساة - على جرئيات رموز المجنون وليلاه الحديثى. فالبناء الرمزى - التراجيدى للدراما كلها. لا يكتمل إلا من خلال نسيج دقيق لبقية الشخصيات والمواقف، التى تحصل هى الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى، وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات الإيحاء المأساوى، أو الرموز التى تنسج جوهر التراجيديا بوجه خاص.

إن زيادا المتوسط بين عنف حسان وشاعرية سعيد. وبين ما فى

الزولى من حسم وما فى الثان من تردد. يصبح أيضا هو «زياد» راوية المجنون، ويتكفل زياد الحقيقى بالكشف عن دلالات دوره الذى سيرسم له مأساته «الواقعية» الهادئة فى النهاية.

« لا أعرف يا أستاذى كيف أحلق فوق المأساة
والمأساة ردئى، شم فوق جبينى، قيد فى قدامى.
(ص ٦١١)

وحسان، الذى كان يمكن أن يكون هو يوحنا المعمدان النارى، لو أن سعيدا كان هو المخلص، يفقد أهميته بعد أن عجز عن قتل الخائن (حسام) ولا تكون «معمدانيته» حقيقة. وأن كان قد تحول إلى نذير بالكارثة.

ولكن البناء المسرحى لا يكتمل بمجرد دقة المؤلف فى رسم شخصياته بأبعادها المترابكة، فالفعل العام للدراما يحتاج أيضا إلى الاكتمال. والمناخ الذى تتحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من تداخله مع ما يتحرك فيه. ولعل المشهد الثانى من الفصل الثانى- مشهد الحانة - حيث يخرج الأبطال للمرة الأولى والأخيرة خارج نطاق الحجرات المغلقة. هو أبرز مثال على استخدام صلاح عبد الصبور الرمزى لكل عناصر التكوين فى مسرحه. ففى بداية المشهد يستخدم سعيد بيت إليوت المشهور: النسوة يتحدثن. يرحن يجئن . يذكرن مايكل أنجلو. ويفسره التفسير الصحيح الذى يدل على زيف العصر وزيف المدينة. وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الزيف.

ولكن البعد الحقيقى لوجود هؤلاء «الثوار» الحالمين الثلاثة. حسان وسعيد وزياد - فى هذه الحانة. لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول

قضيتهم من ناحية . ثم من خلال الأغنية التى يرددها المغنى المخمور مرتين على طول المشهد .

«والله أن سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر
وابنى لى فيكى جنينه فوق الجنينه قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنه هنية للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى !!" .

يكتسب هذا "الموال" الشعبى معنى خالص الجدة - معنى رمزيا - بالموقف الذى وضعه فيه صلاح عبد الصبور : موقف حوار الفرسان المحزونين، الشور بين العجزة عن الفعل - حول عجزهم بالذات، وحول حادثة خيانة صاحبهم لهم ، وابتداء الإشارة إلى امتلاك ليلى، رمز المدينة (مصر) وانتهاكها. إن عاق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقها الوحيد. بل سيأتى بمناد ينادى، «دى مصر جنة هنية للى يسكنها».

كأنه يدعو آخرين لمشاركته حبيبته، وهم آخرون مجهولون : باسم الموصول (العامى : اللى - الذى) الذى لا يدل على أحد بعينه . وإنما يدل على أى واحد، أى واحد «يسكنها»، سعيدا كان أم حساما !.

* * *

فى مأساة الحلاج أقام صلاح عبدالصبور تراجيديته الحديثة فى إطار من تاريخ أمته الروحى وثقافتها الموروثة. واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة. ونسيج الرموز التراثية مع إطار التاريخ

الروحي والثقافي لكي يصنع التراجيديا. وفي «ليلي والمجنون» أقام تراجيديته الحديثة الثانية. فياطار من تاريخ أمته السياسي الحديث وثقافتها المعاصرة، واستمدت رموزه أيضا من التاريخ نفسه ومن الثقافة ذاتها. لكي يصنع التراجيديا كذلك. كان التراجيديا الأولى تراجيديا استشهاد وتحقيق. وكانت الثانية تراجيديا انتحار معنوى وإحباط.

ولكن الدرامتين تأتيان لتحقيق نوع واحد من الاستبصار: قدرة إنسان هذا التاريخ وتلك الثقافة، على خوض معاناة مأساوية نبيلة يصدر عنها - سواء استشهد بطلها أم انتحر معنويا - ذلك الإشعاع من النور التراجيدى الجليل. الذى يضئ ركنا من ثقافة الأمة، تمجد فيه كرامة الإنسان وكبرياؤه.

نشرت في مجلة فصول.

هوامش:

(١) مأساة الحلاج - الطبعة الأولى - ديسمبر ١٩٦٥ دار الآداب، بيروت.
وسنتود إلى هذه الطبعة إشارتنا التالية لنص المسرحية.

(٢) انظر: G. steiner: the Death of Tragedy. pp. 128-129 p. 293.
وأنظر أيضا كلماته عن إبس: لقد كان عليه إن يخلق لمسرحياته سياقا من المعنى الإيديولوجي (ميثولوجيا مؤثرة)، وكان عليه أن يبتكر الرموز والمبتكرات المسرحية التي يستطيع بها أن يوصل معاناة المتفرجين ثم إفسادهم على يد الفضائل السهل لمنصة المسرح الواقعي. لقد كان (إبسن) في وضع الكاتب الذى يبتكر لغة جديدة، فكان عليه حينذاك أن يعلمها لقرائه: ٢٩٣.
وراجع أيضا: European Theories of the Drama (1961) p. 403.

في حديثه عن فرديناند برونتيير : «إن فكرة أن التراجيديا لابد تقدم صراعا من نوع ما، لفكرة قديمة منذ أرسطو.. ولكن برونتبير يمضى إلى أبعد مما وصل أرسطو وهجيل ويتجاوزهما. إنه يخضع فكرة الصراع لفكرة الاختيار الإدارى الحر»

(٣) انظر :

Henry Arther jones: Introducion to Bruntier's law of the Drama -in European Theories of The Drama. pp. 460 - 470

وانظر أيضا مقدمة برونتبير لكتاب «حوليات المسرح» في المصدر ذاته ص ٨٠٤ - ٩٠٤.

(٤) .(٥) صلاح عبدالصبور، حياتى فى الشعر ص ٨١١ – الطبعة الأولى ٩٨٩١.

(٦) إن اندفاع أوديب، أو أورست، وصلابة أنتيجونى في مواجهة تصلب كريبون. كما أن اندفاع ماكبث عطيل، وفقدان هاملت لحذره بعد طول تردد، هى سقطات هؤلاء الأبطال التراجيديين، ولكن شتان بين الرؤية التى يعبر عنها، وينقلها الأبطال اليونانى. والرؤية التى تتجلى من خلال أبطال شيكسبير.

(٧) الإشارة إلى الصفحات من مسرحية «ليلى والمجنون» الطبعة الثانية، دار الشروق. ١٨٩١. وسترجع إشارتنا التالية لنص المسرحية لهذه الطبعة.

(٨) ففيما بين قولى ليلى : أحق حبيب القلب... إلخ.

إلى أن يقول قيس : تعالى نعيش ياليل.. إلخ.

هناك حوار مهم بينهما، تجاهله صلاح عبد الصبور فى هذا المشهد، ولكنه سيعود لاستخدام ما اختزله، في الموضع المناسب له دراميا في مسرحيته، بين سعيد وليلى، فى المنظر الثانى من الفصل الثالث، كما سنتبين بعد قليل.

المربد السادس
الشعر والنقد: وحدة الشعور... تشتت الفكر

تأخرت - ربما كثيرا - في الكتابة عن المربد السادس (الثالث بالنسبة لي).. أجل... فما كنت أريد أن أكتفي بنقل أنباء سيكون الجميع قد عرفوها قبل أن أخط حرفا... إن لم يكونوا قد توقعوها قبل أن تصلهم..

أكثر من ألف شاعر وناقد وكاتب وأديب عربي دعوا إلى المربد السادس: نزار سيلقي كلمة الأدباء العرب في افتتاح المهرجان. المهرجان سيعقد هذا العام في بغداد لتستوعب هذا العدد الهائل على أن تكون رحلة ليلية إلى البصرة لزيارة تمثال السياب وإقامة ندوة وتلقي تحيات أبناء الجنوب الصامدين عند خط النار الأول. الدعوات وجهتها بغداد إلى كل أبنائها الشاردين الذين اختاروا لنفسهم المنفى في بلغاريا أو براغ (الجواهري) أو في عدن (سعدي) وغيرهما، وبعثت لهما ولأصحابهما بوفود خاصة تحمل دعوات

رسمية وتعهدات رسمية أيضا ـ ومن أعلى مستوى فى القيادة العراقية بالمغادرة إلى حيث يشاءون وقتما يشاءون ـ ولم يحضر الجواهرى ولا سعدى يوسف ولم أعرف جوابهما ـ خسارة لهما وللمربد ولكل من اشتاقوا إليهما وإلى غيرهما من كل مثقفى بلديهما والوطن.

أنباء أخرى، ستعقد (عقدت) حلقة دراسية لمناقشة الشعر والحداثة، الشعر والنقد الجديد، الشعر والحرب، الشعر العربى الآن... إلخ، إلخ، يشترك فيها نحو مائتين بين باحث ومناقش ومتابع من كل أطراف الوطن ومن بعض الضيوف الأجانب المستشرقين، الدعوة ممتدة (امتدت) بعد المهرجان لمن يريد البقاء.

فى العراق أياما أخرى لزيارة مدن أهل البيت ـ النجف وكربلاء ـ فى العتبات المقدسة ـ أو للصعود شمالا إلى الموصل ـ الندوات الشعرية تعقد (عقدت) فى مسرح الرشيد بمبنى هيئة المسرح، بينما يتم الافتتاح بجلسة فى قاعة المؤتمرات الكبرى بمبنى الاتحاد العام للعمال التى كانت قد أعدت لاستضافة مؤتمر قمة عدم الانحياز السابق الذى عقد فى نيودلهى بدلا من بغداد لظروف الحرب وحتى تتاح الفرصة لإيران نفسها ـ من شقت صف عدم الانحياز ـ للحضور ـ بينما تعقد جلسات الحلقة الدراسية فى إحدى قاعات فندق المنصور ميليا قبالة مسرح الرشيد على الشاطئ الشرقى لدجلة.. وصل محمود درويش للمشاركة فى المهرجان قبل نهايته بيومين... إلخ..إلخ..

ما كنت أريد أن أكتفى بمثل هذه الأنباء، ولا بإجراء عدة لقاءات

مع عدد من كبار وجوه القوم لأسأل أسئلة سئلت من قبل أو ما يشابهها، فقد كانت تطرحها أمامي، ومن حولي أجوبة كثيرة - أصيلة - على مئات أسئلة لم يطرح أحد بعينه، إنما طرحها على الجميع واقعنا التاريخي القائم، في الشعر والنقد كما في الحرب أو السلام، كما في بناء مجتمع جديد وحمايته من عوامل الإفناء أو الهدم وكما في التيقظ لما ينبغي أن ينتبه إليه الساعون إلى البناء وإلى أن يحسنوا حماية ما يشيدون.

وما كنت أريد أن أكتفي بتسجيل انفعالات جياشة تملأ قلب العربي - خصوصا إن كان من مصر - كلما عبر حدود قطره مشرقا أو مغربا أو سارحا إلى الجنوب، مثل تلك الانفعالات التي بدأ بها شيخنا الأول في ارتياد معالم هذا العصر - الشيخ حسن العطار - رسائله عن رحلته العلمية إلى مشرق الوطن العربي قبل قرنين من الزمان كاملين، «ما كنت لأصبو إلى شيء غير جرعة من ماء دجلة، أروى بها ما أصابني من غلة!...» تلك كانت انفعالات طيبة أفضت إلى طريق طويل من الأحداث ومن الانفعال بها، وإلى القليل من إعمال العقل الذى كان «إعماله» أول ما طلب منا الشيخ العطار... ولكن ها هو الطريق تستبين معالمه وإن أطبقت عليه سحب داكنة لا ينفع معها غير تحديق النظر وإشهار سلاح العقل وحده!.

في المربد السادس لم ينفرد الشعر بالاهتمام، رغم أنه كان صاحب الدعوة - اجتمع معه الفكر والحرب: اجتمع ثلاثي الحلم وتحليل الواقع والعمل على تغييره - بالسلاح والعقل - سويا، الشعر

هو الحلم أو تجسيده، والنقد هو الفكر أو تجليه في المربد السادس، أما الحرب فلم نأت لها ببديل ! كانت هناك، بذاتها شمطاء مثلما وصفها الشاعر القديم، بعد أن عبرت بها خمسة أحوال.

* * *

هذه هي المرة الأولى التي يجتمع فيها الفكر العربى - متجليا فى النقد - مع الشعر والحرب (فى المربد الخامس - وكان هو مربدى الثانى - كان الشعر والحرب وحدهما) ففى المربد السادس - خريف ١٩٨٥ نظمت أول حلقة دراسية يعرفها المربد الحديث، من عدة جلسات طوال، ضمت قرابة خمسة عشر باحثا وأكثر من مائتى مناقش ومستمع، الباحثون مثل الفكر العربى نفسه، وأخشى أن أقول إنهم يعكسون حال الفكر «القومى» العربى كما عرفناه منذ الخمسينيات على الأقل: أى أنهم واقعيون أحيانا رمزيون أحيانا . شكلانيون أحيانا بنيويون أحيانا، ألسنيون أحيانا.. ولا شك أن قارئا يعرفنى سيدهش مثلما أدهش من نفسى منذ سنين عندما أقرر أن أكثر ما وجدته قريبا من «طبائع الأشياء» فى الشعر والنقد، هو ما أعده الأستاذ الجليل الكبير الذى يبحث عن بذرة الجديد في جذور القديم، أو يبحث عن مكونات الجديد جنينية فى تفاعلات وكيان القديم (ألم تكشف لنا قوانين الطبيعة والفلسفة والتاريخ، أن الجديد إنما هو تخليق أنجزه تعارض الأشياء وتناقضها فى إطار القديم، حتى يتبلور نقيض كامل يقهر قديمه وينفيه بينما تتخلق فى الإطار الجديد أشياء يبدأ تناقضها منذ لحظة ولادتها بالذات !)..

الغالبية العظمى من الباحثين النقاد، يرون أن جريرا كان كامنا

في امرئ القيس، وأن أبا نواس كان كامنا في جرير، وأبا تمام في أبي نواس، والمعرى في المتنبي.. والبارودى فيهم جميعا وكذلك شوقي وحافظ والرصافي.. وأن نازك والسياب كانا كامنين في الجميع .. تتراكم تطورات التاريخ ـ المجتمع ـ والثقافة واللغة، تتفاعل إلى أن تنضج «الظروف» ثم يأتي «العبقرى» الذى يقوم بدور القابلة (أعتذر عن التشبيه القديم المستعار ولكنه لايزال أكثر التشبيهات قدرة على الاختزال)... الجميع يقرون بهذا التصور بشكل علني أو مضمر.. ولكن القليلين هم من يستطيعون مواصلة البحث ـ خصوصا إذا انتقلوا من التنظير إلى التطبيق ـ على نفس المسار ـ الجميع يبدأون ـ نظريا ـ من أن الشعر الحديث الآن لم تنبته أسنان التنين ولم يهبط من السماء إنما هو تجسيد شعرى للتطور الطبيعي لمجتمعنا وعقلنا وثقافتنا ولغتنا (وسط تأثرها كلها بما يصلها من العالم) وحساسيتنا .. حتى إذا بدأ أكثرهم في التطبيق صار بعضهم واقعيين أحيانا، وبعضهم رمزيين أحيانا، وبعضهم شكلانيين أحيانا، وبعضهم بنيويين أحيانا، وبعضهم ألسنيين أحيانا.. وفي الجلسات النقدية، اختلطت الأمور، وستكون لنا إلى الأبحاث عودة علنا نميز شيئا من الأشياء..

أقطع هذا السياق لأننى أحب أن نلقى سويا نظرة على الجلسات الشعرية ـ وحيث إننى أخذتكم أولا إلى جلسات الحلقة الدراسية، فقلت ما قلت، اسمحوا لى أن نقرأ سويا بعض مقاطع من واحدة من القصائد، أوقن أنها واحدة من أجمل ما قرأت من الشعر العربى الحديث، في هذا المربد، وفيما سبقه من مهرجانات ودواوين...

القصيدة للشاعر العراقى «الخمسينى» يوسف الصائغ عنوانها :

المعلم

هى سبورة

عرضها العمر... تمتد دونى..

وصف صغير.. بمدرسة عند «باب المعظم»

والوقت.. بين الصباح.. وبين الضحى

لكأنى المعلم، يأتى إلى الصف مضطربا،

ويكتب فوق طفولتنا،

بالطباشير بيتا من الشعر،

من يقرأ البيت؟

قلت:

ـ أنا..

واعترتنى من الزهو..

فى نبرتى، رعدة، فنهضت

ـ على مهل... قال لى

ـ تهجأ على مهل

إنها كلمة

ليس يخطئها القلب يا ولدى..

ففتحت فمى، وتنفست،

ثم تهجأتها دفعة واحدة:

(وطنى..)

وأجاب الصدى.. وطنى.. وطنى

فمن أين تأتى القصيدة
والوزن مختلف،
والزمان قديم؟
كان صوت المعلم يسبقنا:
(وطنى .. لو شغلت..)
ونحن نردد: (بالخلد عنه..)
فيصغى إلينا، ويمسح دمعته بارتباك
فتضحك..
الله..
يبكى ونضحك، حتى يضيق بنا
فيهمس:
- ما بالكم تضحكون؟ أيها الأشقياء الصغار
سيأتى زمان، واشغل عنه
وأنتم ستبكون..
وزنان مختلفان،
وقلب تقاسمه جدولان،
من الحب، والضرب،
مات المعلم منذ سنين..
وسرت وراء جنازته،
وكان معى (وطنى.. لو شغلت..)
وكان يراقبنى الناس (بالخلد عنه..)
ومرت سنون، ولم يبق فى الصف

غير الغلام الذى كنته، بين عشرن،
في الأول المتوسط
قال المعلم:
ـ من يقرأ البيت ؟
قلت:
ـ أنا أقرأ البيت يا سيدى..
ونهضت..
ولكننى لفرط المحبة..
أخطأت في النحو..
فاسود لون الطباشير،
واحمر وجه المعلم،
وامتلأت وجنتاى،
بحب الشباب ..
(....)
المحبة دين،
فيا سيدى، أعطنا ندما بقدر محبتنا..
وخذ قلم الفحم، وارسم لنا شاربين
وزور رجولتنا
وقدنا معا
لمظاهرة عند باب المعظم
نحمل وراءك سبورة من قماش قديم
وبيتا من الشعر

لا يخطئ القلب فيه..
خرجنا من الصف
كانت براءتنا مخبأة في كتاب الحساب،
وحين وصلنا إلى الباب
راح المعلم يسبقنا،
أشعث الشعر والروح،
يلهث من غيرة،
ونحن وراء لهاثه
نبكي ونضحك،
مختلطين، بصوت الهتافات، والطلقات
....

تقول هذه القصيدة، من بين ما تقول: إن الإبداع الشعرى رغم كل ما يقال لا يزال متقدما على نقد الشعر، وعلى نظرية الشعر بمراحل كثيرة... ورغم «تسلح» النقد والنظرية سويا بالكثير من الأسلحة «المتطورة» فى ترسانات الغرب الفكرية - التى لا جدل فى تطورها، ولا جدال أو مماحكة فى غناها - فإنهما - أى النقد والنظرية - لم يقتربا بعد من المنطلقات الحقيقية لـ «حداثة» الشعر العربى - مثلا ولايزالان يروغان من مهمتهما الأساسية: تقنين ما حدث من تطور وإمداد الشعراء ودارسى الشعر ومتذوقيه بمؤشرات لما يمكن أن يمضى فيه هذا التطور من سبل، ثم مساعدتنا نحن - القراء والمتذوقين - بما يساعدنا على المزيد من الاستمتاع بالشعر والمزيد من الانتفاع به روحيا وعقليا.

إن قصيدة يوسف الصائغ ـ على سبيل المثال ـ قد تحتاج من الناقد «العروضى» أن يكشف لنا نحن الذين ستقرأها ولن يسعدنا الحظ بأن نسمعها من الشاعر ولا من «قارىء» مؤد متمكن ـ كيف نقرأها : كيف «نشكل» نهايات بعض الكلمات حتى تستقيم في آذاننا الموسيقى مع المعانى أو مع «مراحل» تصاعد المعنى / الصورة. إن عجزنا ـ نحن القراء ـ عن تبين العلاقة فى الشعر الحديث بين موسيقى الشعر وبين معانيه أو مراحل تكوين الدلالات ـ إن هذا العجز هذا هو إحدى العقبات الرئيسية التى تقف بين الشعر الحديث (ولنسمه حرا أو تفعيليا، أو ماشئنا من الأسماء)، فمثل هذه الخلافات بين أصحاب ونقد النقد» ليست فى تصورى سوى الهروب من مهمة الناقد نظريا كان أم تطبيقيا) الحقيقية وبين قرائه، الذين هم نحن، نحن بحاجة من هذا الناقد إلى أن يقول لنا ـ لماذا يبتغى ألا نتوقف، ونحن نقرأ: «غير الغلام الذى كنته، بين عشرين، فى الأول المتوسط..» ولماذا ينبغى أن نبين «ضمة» تاء كنته، وأن نمد ضمة هائها ولماذا يجب أن نبين فتحة نون عشرين؟!

ونحن بحاجة إلى أن يقول لنا هذا الناقد، لماذا يجب أن نبين التنوين فى كلمات: سبورة، وقماش، وبيتا من الشعر، عندما نقرأ: نحمل وراءك سورة من قماش قديم، وبيتا من الشعر، لا يخطىء القلب فيه..».

هل هناك مهمة أبسط من ذلك؟.

ولكن هذه المهمة على بساطتها ضرورية، لكى يساعد الناقد على استعادة ذلك الجسر ـ الذى كان قائما وانهار قبل ابتكار الشعر

الحديث بزمان طويل ـ بين الشعر العربى وبين جمهوره. ربما يكون هذا الجسر قد انهار عندما عجز شعراء الديوان أن يقنعوا الناس، بأنهم الشعراء بدلاً من شوقي وحافظ... ولكن المحدثين أصحاب الشعر الحر يزعمون ـ وأنا من مصدقيهم بالطبع ـ أن موسيقى شعرهم، هى أقرب إلى موسيقى «الحياة» المنسابة، المتكسرة.. ولكن لاشك أن الناس يحتاجون إلى التحقق من هذا القرب، ويحتاجون إلى من يعلمهم اكتشاف تلك العلاقة «الخفية» بين موسيقى قليلة النتوءات، لا تجلجل فى الأسماع بوضوح (مثل موسيقى البحور القديمة المكتملة التفعيلات) وبين «الحياة»؟

أما الجدل، النظرى، حول أصلح المصطلحات لتسمية هذا الشعر الحر أو حول المعنى الحقيقى للحداثة، فى شعر لم تكتشفه «الأمة» بعد وتتعرف فيه على نفسها ـ مثلما كانت تتعرف على نفسها فى شعرها بشكله القديم (موسيقاه، وبناؤه، وأسلوب التعبير فيه) فإنه وإن كان خلافا ثمينا، أو ستتضح قيمته فى المستقبل البعيد ـ لا يساعد ـ حقا ـ لا على تثبيت أقدام شعرنا الحديث، ولا على إشاعته بين الناس حتى يكون هو شعر الأمة... بأن «يتوحد» شعورها فيه.

ولننظر إلى المسألة من زاوية أخرى..

إن قصيدة الشاعر العراقى ـ عبد الرزاق عبد الواحد ـ فى المهرجان، بعنوان : ألواح الدم، قد لا تكون ذات «بناء» متماسك، والتنوع العروضى فيها أوضح من أن يخفى (بمبرر موضوعى أحيانا ـ يمليه اتساع الموضوع لا تطوره، أو تنوعه لا نموه، وبمبرر ذاتى أحيانا يمليه تدفق أحاسيس الشاعر ويحكمه بإرادته) ومع ذلك فإنها ـ

أيضا ـ من القصائد التي يمكن أن نسميها بقصائد : توحيد الشعور، على مستوى «المستمع» أو القارئ، وليس على مستوى نوع النقد الذي طرحته الحلقة الدراسية في المربد السادس. فالقصيدة يمكن تقسيمها إلى ثلاث قصائد، أو إلى ثلاثة «ألواح» وربما كان عبد الرزاق يفكر في الألواح الطينية التي نقشت عليها أعمال شعر حضارات الرافدين القديمة، وليس هذا النوع من التقسيم البنائي في الشعر الحديث، نوعا حديثا، ولكن نادرا ما تلقى «النقد» الذي يأخذ بأيدينا نحن القراء المساكين المتروكين لما يفترض أنه شعرنا ـ لكي يعلمنا كيف نكتشف «البناء» في القصيدة، ولكي يعلمنا الاختلاف بين أنواع «الأبنية» الشعرية الجديدة هذه، وبين قصائد الأبيات المكتملة، المتتالية القديمة. زعم النقد أن تلك القصائد القديمة لم تكن ذات «وحدة موضوعية» ـ حسنا، وإن كان في ذلك جدل ـ ولكن النقد كف منذ زمن بعيد عن ريادة ذوق المتذوقين ـ والشعراء ـ حينما كف عن النظر في الشعر نفسه، ومضى ينظر إلى ذاته. وفي بحث «نقدى تطبيقي» من بحوث الحلقة الدراسية تقرأ كلاما كثيرا عن أن هذه القصيدة أو تلك، أو غيرها مدورة، أو حلزونية، أو حتى مستطيلة كالخط المستقيم فيما يتعلق ببنائها ـ وقد يكون الوصف الهندسي لبناء القصيدة صحيحا ـ جدلا ـ ولكن هذا الوصف يستحيل أن يصلنا ـ فيؤثر على «تذوقنا» للقصائد واستمتاعنا بها ـ ما لم يكتشف لنا.. علاقة البناء المعين، بالموسيقى المعينة ـ وعلاقتهما معا، بالموضوع (التجربة) المعين، وبمراحل تشكل الموضوع موسيقيا وبنائيا على هذا النحو المدور أو الحلزوني،

أو المستطيل إلخ . .إلخ .

هكذا ، إذن ، فيما كان الشعر يجاهد أن يوحد الشعور ـ كان النقد ـ ربما دون قصد ـ يجاهد أن يشتت المشاعر ـ ناسيا وظيفته الأساسية (والحق أنني نسيتها منذ زمن) ربما منذ رحل المعداوى ومندور، وكف أساتذتنا : عبد القادر القط ، وإحسان عباس ، وعز الدين إسماعيل ، عن الاهتمام بالشعر والشعراء والقراء وشرعوا يهتمون بالنقاد والنقد (أقصد نقاد الشعر ونقده) ومنذ تعلم ذلك أيضا خلدون الشمعة ومالك المطلبى ، وفاضل تامر ، وحاتم صكر ، وحجابر عصفور ، تعلموا أن «يهندسوا» النقد ، لا أن ينقدوا الشعر ، وانصب اهتمامهم على النقاد والنقد ، وليس على الشعراء والجمهور .

قلت إن النقد ـ الحلقة الدراسية ـ في المربد السادس ، كان هو الممثل الشرعى للفكر العربى المعاصر ، وسط هذا الجمع الهائل من المثقفين العرب ، ومثلما كان منتظرا ، فقد حدد منظمو الحلقة الدراسية مجموعة من العناوين الصحيحة لكل جلسة ، يطرح كل عنوان منها طرحا سليما(كما هى العادة) قضية دراسية من قضايا هذا الفكر ـ فيما يتعلق ـ طبعا ـ بالشعر خاصة ، ولكن الشعر لا يزال هو ديوان العرب ، ولذلك فإن الجلسات السبع للحلقة شهدت مناقشات واسعة ، كانت تبدأ عادة من موضوع يتعلق بالشعر ، ولكن إحالات الغالبية العظمى من الكلمات كانت تشير إلى موضوعات تتراوح بين اهتمامات علوم اللغة وبين اهتمامات علم التاريخ ، مرورا بالجمال والمنطق ، واجتماع الثقافة ، والأنثروبولوجيا

والفلسفة، إضافة إلى علم جديد ـ أراه عربى الأصل بلا فروع حتى الآن ـ يمكن أن يدعى : علم الواقع والوسطية.

ففى مناقشات الأبحاث، وهى تبدو دائما أكثر حيوية وقربا من حقائق الأشياء وطبائعها، سمعت الجميع تقريبا ينتقدون «الوسطية» ولكنهم يطالبون بالتوسط وبالمعقولية.

كان موضوع الجلسة الأولى : جدل الحداثة والمعاصرة والشعر العربى المعاصر، ولم يحدث بين الاثنين جدل إنما حدث سعى إلى التدقيق فى معانى المصطلحات. ولكن المناقشين اكتشفوا أن الموضوع الذى حدده عنوان الجلسة بشكل سليم كان تعبيرا عن احتياج حقيقى ـ شعرية الشعراء وجمهورهم ـ من محبى الشعر ومتذوقيه ـ أقول أن المناقشين اكتشفوا أن الأبحاث لم تتحدث عن جدل بين الحداثة والمعاصرة ولا عن جدل بين أى شىء وأى شىء آخر، وإنما استغرقت فى«النقد» والتدقيق المعجمى الاصطلاحى ـ ولن تصل فى ذلك إلى شىء مما مع ذاك. ولكن الوضع كان أفضل ـ للحق ـ فى الجلسة الثانية التى كان موضوعها : التراث والرؤية والشعرية للواقع الغربى (رأس هذه الجلسة جبرا إبراهيم جبرا، وكان أول الباحثين عز الدين إسماعيل وتلاه حمادى صمود ثم جابر عصفور، (مع حفظ ألقاب الجمع) وغيرهم. فى أبحاث هذه الجلسة رأينا عز الدين إسماعيل القديم، الذى يستخرج «النقد من الشعر» ويقيم النظرية من اقتراحات سبق به تمحيصها وتجربتها على الشعر ذاته، ولا يبحث عما ليس له وجود، ولحسن حظنا ـ نحن متذوقى الشعر الساعين إلى الفهم مستعينين بالنقد، فقد اقتفى أثر الأستاذ

العزيز، زميلان عزيزان أيضا: حمادى صمود وجابر عصفور، اختلف الأستاذان واختلفت معهما، واختلف فيما بينهما، الزميلان، ولكنك تستطيع أن تتبين أن «التراث» ليس «مضمونا» محفوظا، ولا أشكالا مقدسة، وأنه بينما يعد الزمان الماضى كله مصدرا «للتراث» فإن ما ننتجه نحن سيكون أيضا تراثا (القليلون من يعون بهذا)، .. التراث كان موجودا فى كل شعر (استخدم امرؤ القيس تراثه أو ما كان تراثا له ولعصره، وصار امرؤ القيس تراثا لمن تلاه، حتى السياب وحميد سعيد وأمل دنقل) وكان كل شاعر مجيد قادرا أيضا على إعادة خلق «تراثه» وعلى خلق ما سيكون تراثا لمن سيتلوه .ولكن التراث أيضا يوجد عند النقاد القدماء: الجرجانى مثلا، أليس يوجد منه شيء فى طه حسين ثم فى مندور... ومصطفى ناصف؟ وإذا كان النقد جزءا من تراث الأمة الفكرى، وهو والشعر مكونين من مكونات تراث الأمة الثقافى، فإنهما لا يكفان ـ مع غيرهما ـ عن التفاعل بين بعضهما، وبين ما هو جديد يضاف إلى ما سبقه، ومع ذلك فليس كل ما أبدع فى الماضى أصبح تراثا ـ ولا كل ما يبدع الآن سيكون، يتدخل فيه ـ وقد تدخل ـ الزمان الواقعى (التاريخ) ـ يحيل أشياء منه إلى أشياء أخرى، ويمحو أشياء أو ينسخها، ويجثم بالركام أو بالنسيان على أشياء.. وينجو ما سيظل، أو ما سيكون، تراثا.

ولكنهم لم يقولوا إن من التراث أيضا، ولعله أهم مكونات التراث وأخطرها أثرا ـ ما يستكن كعلامات فى «نفسية» الأمة (مثل علامات الوراثة: يتركها التكيف البيولوجى المتطاول على حاملات

الخصائص الوراثية). . هذه العلامات هي ما أريد أن يكشفها النقد في الشعر... قديمه ومحدثه: فهذه العلامات هي ما تحدد إن كان ثمة تطور لشعر الأمة أم أنه يتقافز في طفرات منطق أم دون منطق.. إننا نذكر لطه حسين، ولمندور، ولبعض من شاركوا في هذه الجلسة بالذات ـ وللقليلين غيرهم ـ بدايات بحث عن هذه العلامات وتحديد لها... ولكنها لم تستمر، باستثناء ما أصر عليه طوال حياته تقريبا، طه حسين (وأتمنى أن يكون لهذا الموضوع بوجه خاص بحث مستقل).

وكانت الجلسة التالية حول: الشعر العربي وتحديات العصر: القصيدة في المواجهة. ولم تتح لي ظروفي «توقيت» الجلسات وندوات الشعر أن أحضر هذه الجلسة، رغم حرصي عليها، فقد كان يرأسها عز الدين إسماعيل، وشارك فيها صديقاي، صبري حافظ وخلدون الشمعة (واختلاف ثلاثتنا الكثير لا يفسد قدرتنا على تحمل أحدنا الآخر كلما التقينا(!) وقليلا ما نلتقي هذه السنوات: صبري هذا العام في جامعة لوس أنجيلوس، وخلدون يرأس تحرير «الدستور» في لندن..) ولكن قد يحسن الآن أن نقرأ شيئا من شعر الحرب العراقي، وليكن نموذجيا، فهو من شعر حميد سعيد.

رؤيا نصب الشهيد
في الفجر دلفتُ إليه
استقبلني عبد الهادي الصالح
قلت... سلام الله عليك
فقال:

عليك سلام الله
وقدم لى كأسا من ماء بارد
حين رشفت قليلا منه
رأيت جميع الشهداء يقومون إلى
القبة تمشى نحوى وتنادينى باسمى
طلعت من شق القبة عشر يمامات
أو عشر لآل
فامتد الأفق الأبيض
وامتد الفردوس الأخضر .. كثياب الشهداء
وتفجر منه الماء
انتشرت حبات الشذر على الشجر
اشتبكت بيمامات القبة ..
وهى توحد دورتها بأغان بيضاء
أجلسنى عبد الهادى الصالح
فى الأرض الممتدة
بين القبة والماء
ونادى شجرا
جاء إلى حيث جلسنا .. ظللنا
فتساقط ثمر ضوئى
حين مددت يدى ولمست الثمر الضوئى
كأنى بين سماء وسماء
المسجد كان فراشى، وغطائى أوراق الحناء

مر علينا زمن
قلت لداليا .. كان عليها سبع صبايا
يتساقط من سبع كؤوس .. تتلألأ فى أيديهن ..
اللؤلؤ والمرجان ..
كم مر عليه من الوقت ؟
أجابت ...
لا أعلم
أن الزمن صديق نألفه
وأنا منذ رأيتك
أعرف أنك من أرض يدفع عنها الدم والأبناء
الريح الصفراء ..
إنهم أصحابى أيتها الدالية الخضراء ..
هذا رجل
ظل يقاتل من أجل مدينتنا
حتى فتح الله عليه ..
وهذا النائم بين الوردة والوردة ..
الطالع من غصن الزيتون ..
صديقى
والآتى فى الطلع .. رفيقى
يا أيتها النفس الأمارة بالحب ... أفيقى
إنك فى عليين الأحباب ..
وفى وهج الأطناب ..

وفاتحة الزرع..
حقول الحنطة تسكن حافات القبة
تتدلى الأغصان الذهبية... في الأفق المفتوح
على شمس الروح.

يتحدث حميد هنا عن الشهداء، في جنة الخلد التي وعدوها..
إنها : «عليين»..

وحميد شاعر «يذوب» في شعره الكثير من التراث ولن يكون قارئ قصيدة : رؤيا نصب الشهيد، بحاجة إلى ثقافة خاصة لكى يكتشف استخدامه فى مفتتح القصيدة، بتحية السلام (وتحيتهم فيها سلام) ثم مفردات مثل اليمامات (أرواح الشهداء) والفردوس الأخضر، وصورة أقرب إلى صور الجنة فى القرآن الكريم (الشجر الذى يظلل أهلها، والثمار المتساقطة، وفراش العسجد، والحور العين، الزمن الذى يبدو ودودا لا يأخذ من أحبائه إنما يعطيهم عطاء الخالدين..) ولكنهم شهداء حرب بعينها، الحرب التى يخوضها وطن الشاعر ـ واسم القصيدة يسترجع صورة تستخدمها القصيدة نفسها ـ صورة نصب الشهيد في بغداد، ذى القبة المقسومة نصفين متداخلين، يسمحان برؤية السماء، وسط المياه والخضرة الدائمة: مسجد مفتوح على السماء وسط فردوس أرضى مصغر، يحيطه جدار نقشت عليه أسماء آلاف الشهداء، كأنهم يحرسون القبة وفردوسها الصغير ويعيشون فيه أيضا، الشهادة فتح من الله لمن دفع عن هذه الأرض « الريح الصفراء».. والفردوس جزء من أرض الوطن المحروسة بأرواح الشهداء، إنه «فاتحة الزرع» وحقول الحنطة

تسكن حافات القرية.. والقصيدة البسيطة البناء، القريبة الرموز، المستمدة من أصل التراث الإسلامي كله - القرآن - التي تمزج بين هذا الأصل وبين أحدث ما صنع في العراق من تراث (نصب الشهيد ذاته)، وتذيبهما سويا في تلك «الرؤيا» هذه القصيدة يمكن أن تعد نموذجا لطموح شاعر ملتزم لأن يستبقي لعناصر إبداعه الجمالية وجودها، وأن يتمكن أيضا من الوصول بتجربته إلي وجدان أكثر قرائه المحتملين بساطة: فتجربة الحرب ذاتها يخوضها - ويعيشها - مئات الآلاف من هؤلاء البسطاء الذين لا معنى لموتهم في ساحاتها إلا أنه وسيلة لحماية الوطن، وبابهم الخاص إلي الخلود في فردوس الله... وتجربة الحرب، عند الشاعر، تجربة لها وجهاها: العقلي (السياسي - العاطفي) والجمالي أيضا عندما تتحول إلي تجربة للشعر، يقف منها عند لحظة الاستشهاد، وما بعدها.

وقد يلفت النظر أن تجربة الحرب لها أثرها الخاص على إبداع الشعراء العراقيين المجيدين، والمجددين معا، من ثلاثة أجيال على الأقل، جيل يوسف الصايغ الخمسيني، وجيل حميد سعيد وسامي مهدي الستيني، وجيل علي جعفر العلاق السبعيني(ولهذا الأخير وشيجته القوية بجماعة الستينيات، فالسبعينيات لم تنتج جيلا إبداعيا خاصا فيما يبدو) بل أعتقد أن جيل الستينيات لم ينضج حقا ويبلغ سمته في العراق إلا مع الحرب.. وقد يلفت النظر أيضا أن تجربة الحرب استقرت - عند هذا الجيل - مع تجاوز تجارب الغربة والبحث المفتعل أو المخلص - ذاتيا - عن الأشكال وأساليب التعبير الفريدة لذاتها.

لذا وضع سامي مهدي، القصيدة التالية، في نهاية آخر ديوان أصدره في مستهل الحرب، قبل نحو خمس سنوات:

في الكتابة:

لست أسأل عما كتبت
وأسأل عما سأكتب
بيني وبين الكتابة مستقبل هارب
ومجاهيل تحرسها الجن
أدركها لحظة ثم تفلت مني
ولا يتبقى لدى سوى طائر أنا أختاره
ثم أطلقه في قصيدة
لست أسأل عما كتبت
وتكفي لكي أطمئن، مغامرة أشتهيها
وأقحمها بمياه جديدة.

لقد كتبت هذه القصيدة في أكتوبر ١٩٧٨، ولكنه وضعها في نهاية الديوان الذى أصدره عام ٨١ بعد عدة شهور من بدء الحرب، فكأنه كان يتوقع أنه سيكتب شيئا جديدا، مياهه جديدة حقا، ولكنها لن تأتيه كمغامرة وإنما كتجربة لا يستطيع شاعر ملتزم أن يفلت منها ولا من تأثيرها.

وفي نفس الديوان (الزوال).. نفاجأ بأول قصائد الحرب... أو ثانيها، في ثاني أعوام الحرب، صريحة في هذا الشأن كل الصراحة بسيطة وجميلة:

خيمة النار:

خرج الشعر من ظلمة الروح
يبحث عن بقعة آمنة
فتلقب بين الحقيقة والوهم حتى الملال
فيما هزه غير خيمة نار يسيحان
آوى إليها
وأوتدها، وهو دام، بماسورة ساخنة..

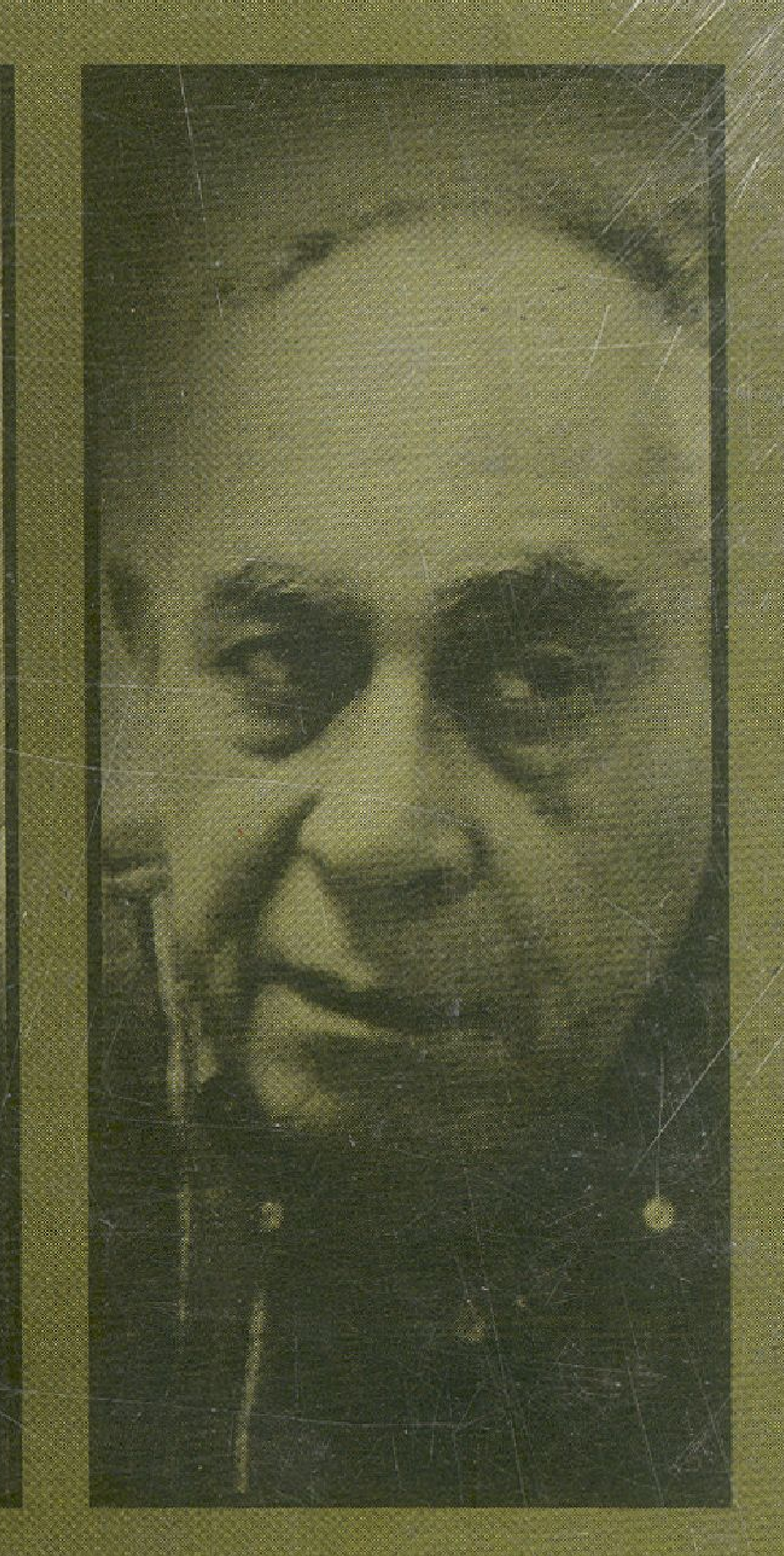
* * *

أما أنا، فما زلت أتهيب الكتابة عن الشعر يغلبني بشأنه الحب أو النفور - لا أجسر أن أقول البغض - فلا أتمكن من أكثر من هذا الإنشاء الذى مع ذلك أحبه، وأتهيب أيضا من البواح به... وها قد بحت ببعض مما ملأنى من حب - للشعر أساسا - ومن نفور - من النقد أساسا... كنت أتمنى أن تتوحد المشاعر، مثلما يتوحد الشعور، مثلما أتمنى الآن لو كانت لى فسحة أخرى أتحدث فيها عن زيارة خاطفة لوحدة «مغاوير» فى القاطع الأوسط بينهم وبين الجحيم أشبار يغطونها بالسلاح وبأجسادهم، ولكن أشياء أخرى تقف بينى وبين حديث الحب هذا، أشياء لا يعرفونها، وما كنت أعرفها قبل أن أراهم، وأصعد إلى مرصدهم وأرقب الجانب الآخر من تلال الصخر الموحشة، ولا يملك مثلى إلا أن يرجو أن يأتى السلام، ومعه المزيد من الشعر!.

نشرت فى مجلة إبداع - ١٩٨٦.

المحتوى





غرف الناقد الراحل سامي خشبة بإيمانه الكبير بالثقافة الموسوعية، والعمل على استكمال الرؤية الثقافية عبر الاشتغال الفكري والنقدي عليها، وإعادة مساءلة الثوابت من المفاهيم والقضايا بما لا يشير إلى تقديس ما لشيء، ولا إلى تهميش له.

وهذا الكتاب (سامي خشبة.. مسيرة نقدية) يحاول أن يقدم هذا المثقف الكبير في تجلياته المتعددة، وأن يشير إشاراتٍ دالة إلى ما شغل سامي خشبة به حياته، وإلى ما كرّس جهده له في هدوء وصمت المثقفين الكبار، المخلصين الجادين.

ولعل في تقديم هذا الكتاب - عقب رحيله المفاجئ - ما يعبّر عن قيمة هذا المثقف الحقيقيّ، ويؤكد أن العطاء الجادّ لا يضيع، ولو بدا غير ذلك.



وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

وزارة الثقافة

www.culturepalaces.com.eg
www.gocp.gov.eg
www.elthaqafahlgadidah.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com.eg

الهيئة العامة لقصور الثقافة
تصميم الغلاف / فكرى يونس